الفن والمجتمع عبر التاريخ

الجزء الاول

تأليف : أرنولد هاوزر
ترجمة : دكتور فؤاد زكريا
مراجعة : أحمد خاكى



الفن والمجتمع عبر التاريخ

الجزء الأول

تأليف : أرنولد هاوزر
ترجمة : دكتور فؤاد زكريا
مراجعة : أحمد حنا كى

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر

مقدمة المترجم

لن أكون مبالغا اذا قلت ان هذا الكتاب عرض شامل لتطور الحضارة الانسانية ، وليس تاريخا اجتماعيا للفن فحسب ، كما يدل عنوانه . ذلك لأن المؤلف لا يقبل على الاطلاق أية نظرية تذهب الى أن الفن يتطور بمنطقه الداخلى الخاص ، دون تدخل أية عوامل تنتمى الى مجال خارج عنه . فهو يحرص دائما على الربط بين الفن وما يسميه «بالعامل الاجتماعى» ، الذى هو فى واقع الأمر عامل اقتصادى وسياسى وثقافى وتاريخى فى آن واحد .بل ان حرصه هذا يبلغ حدا يجعله يكرس للاطار الاجتماعى الذى يظهر فيه أى اتجاه فنى بعينه ، حيزا يفوق بكثير ذلك الذى يكرسه لوصف هذا الاتجاه ذاته ، وان كان يوفى هذا الوصف الأخير حقه بقدر ما تستطيع الكلمات أن تعبر عن روح الأعمال الفنية وتنقل الصور المحسوسة الى معان ذهنية تصورية .

ففى هذا الكتاب اذن يقدم الينا المؤلف تاريخ الفن على أنه جزء من التطور العام للبشرية ــ ذهنا وجسما ــ وهو التطور الذى يستهدف به الانسان حياة أفضل على الدوام . ومعنى ذلك أن المؤلف قد اتخذ من الفن موقفا محددا ، يختلف عن موقف كثير من مؤرخى الفن وشراح الأعمال الفنية : فهو لا يكتفى بايضاح طبيعة الفن من خلال الفن ذاته ، وانما ينظر الى الفن داخل اطار أوسع ــ اطار الحياة الاجتماعية والحضارة الانسانية فى عمومها . واذا كان بعض الشراح يتصورون أن ادخال عوامل خارجة عن مجال الفن عند شرح اتجاه أو عمل فنى معين ، هو خطأ منهجى اساسى ، فان مؤلف هذا الكتاب يدافع ــ على عكس هؤلاء الشراح ــ عن هذه النظرة الى الفن داخل سياقه الاجتماعى والحضارى الأوسع ، ويرى أن هناك عناصر معينة فى العمل الفنى لا يمكن أن تفهم فهما داخليا بحتا ، وان شخصية الفنان ، والظروف الفردية التى مر بها ، لا يمكن أن تكون ــ على أهميتها الكبرى ــ كافية لتقديم تفسير كاف لظهور واختفاء

اتجاهات فنية معينة ، وللارتباط الواضح بين تلك الاتجاهات والعناصر الأخرى للحياة الاجتماعية ، السائدة فى العصر الواحد .

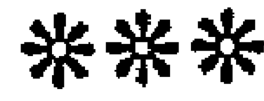
ولكن ، على الرغم من أن المؤلف قد اتخذ من فكرة الأصل الاجتماعي للفن قضية أساسية ، وجعلها محورا لكتابه بأكمله ، فانه لا يدافع عن الفكرة الى حد التعصب ، وانما يدرك حدودها ويحرص على التنبيه اليها . وهذا ما يفرق بينه وبين كثير من المدافعين عن هذه الفكرة ، الذين يحاولون تطبيقها قسرا حتى فى الحالات التى لا توجد فيها أدلة أو شواهد تكفى لاثباتها ، فتراهم يتعسفون فى التفسير والتأويل رغبة منهم فى ادراج كل ظاهرة فنية منفردة ضمن الاطار العام لتفكيرهم . ولا يفعل المؤلف ذلك لضعف فى ايمانه بضرورة تفسير الفن تفسيرا اجتماعيا ، وانما ترجع الحدود التى فرضها على التفسير الاجتماعى الى سببين : أولهما نقص المعلومات المتجمعة لدينا عن فترات تاريخية معينة . ذلك لأن مثل هذا التفسير يقتضى احاطة بعناصر واسعة فى الحياة الاجتماعية لأى عصر من العصور ، فاذا لم تكن هذه العناصر متوافرة لدينا ، كان من السهل أن تؤدى قلة المادة المتاحة الى الوقوع فى أخطاء أو الاتيان بتفسيرات متناقضة يدعى كل منها أنه هو الذى يضع الاتجاه أو العمل الفنى فى اطاره الاجتماعى الصحيح . أما السبب الآخر فهو الازدياد المطرد فى تعقد المجتمعات البشرية : فالتفسير الاجتماعى للفن ينجح الى أبعد حد فى حالة المجتمعات البدائية البسيطة ، ولكن كلما تعقدت المجتمعات البشرية ، قل الارتباط المباشر بين الفن والظروف الاجتماعية المحيطة به ، وأصبح الأصل الاجتماعى للفن أكثر غموضا ، أو بعبارة المؤلف نفسه : « كلما ارتفع مستوى الثقافة التى ندرس فنها ازداد تعقد شبكة العلاقات وغموض الأصل الاجتماعى الذى ترتبط به . وكلما ازدادت ، فى عصر ما ، عظمة فن معين ، أو اسلوب معين ، أو نوع معين ، ازداد طول الفترات التى يسير فيها التطور وفقا لقوانين داخلية مستقلة خاصة به ، دون تأثر بالتقلبات الخارجية . وكلما طالت هذه المراحل المستقلة ، ازدادت صعوبة ايجاد تفسير اجتماعى للعناصر المنفردة فى ذلك الكل المعقد الذى يكونه النوع الفنى موضوع البحث » . (ج ١ ، ص ٢٥ من الأصل الانجليزى) .

ولو فكرنا فى الأمر بشىء من التعمق لاتضح لنا أن كلا من السببين السابقين يعمل ضد الآخر . فنقص المعلومات أو المادة التاريخية المتوافرة لدينا يشتد كلما كان العصر أوغل فى القدم ، وبذلك يصبح التفسير الاجتماعى أصعب كلما ازداد العصر قدما . ومن جهة أخرى فان المادة التاريخية تزداد توافرا كلما كان العصر أقرب الينا ، بحيث يمكن القول ،

من هذه الزاوية ، ان التفسير الاجتماعي للفن يغدو أيسر كلما كان العصر اقرب الينا . ولكنا نلاحظ ، في مقابل ذلك ، أن العصور تزداد تعقدا كلما كانت أقرب عهدا ، وبذلك ينطبق عليها ماجاء فيالاقتباس السابق ، من أن الاتجاهات الفنية يصبح لها ، فيالمجتمعات المعقدة ، نوع منالقدرة الباطنة على السير التلقائي ، غير متأثرة الى حد ما بالظروف الخارجية . وبعبارة اخرى ، ففي حالة العصور القديمة ، تؤدى بساطة البناء الحضارى للعصر الى جعل التفسير الاجتماعي أيسر ، ولكن قلة المادة التاريخية المتخلفة لدينا عن هذه العصور السحيقة في القدم تجعل كل نتيجة ننتهي اليها مجرد تخمين بحت ، ويصبح من الممكن نتيجة لذلك تأويل الظاهرة الواحدة بطرق مختلفة كلالاختلاف . أما العصور الأقرب عهدا ، التي تتجمع لدينا عنها المعلومات التاريخية بوفرة ، فان تعقدها الشديد ، والحياة الذاتية التلقائية التي تكتسبها الاتجاهات الفنية فيها، يزيدان على الدوام من صعوبة ايجاد تفسير اجتماعي لها . وليس معنى ذلك أن يدب اليأس في نفوسنا من امكان الاهتداء الى تفسير اجتماعي للفن ، وانما أردت من التنبيه الى هذه العوامل المتعارضة ، التي يبطل كل منها تأثير الآخر ، الى أن ابين ضرورة توخي الحذر الشديد عند الاتيان بتعليلات اجتماعية للظواهر الفنية ، وهو حذر تحتمه الروح العلمية السليمة. ويبقى بعد هذا كله أن هذه التعليلاتممكنة وميسورة للباحث المدقق ــ وما هذا الكتاب الذى نقدم ها هنا ترجمته سوى برهان مفصل على صحة هذا الحكم .

ولعل من أوضح مظاهر الحذر لدى المؤلف اعترافه بأن الأسباب الاجتماعية الواحدة قد تؤدى أحيانا الى نتائج متعارضة في ميدان الفن . فهو يلاحظ ، على سبيل المثال ، أن التقدم في الصناعة أدى ، في حالة حضارة كريت القديمة ، الى نوع من النمطية في الفن . بينما أدى عند اليونانيين القدماء الى تجنب خطر التوحيد والنمطية ، ويعلق على ذلك بقوله : « ولكن كل ما يثبته ذلك هو أنه لا يتعين أبدا ، في تاريخ الفن ، أن تؤدى نفس الأسباب الى احداث نفس النتائج ، أو أن الأسباب ربما كانت اكثر عددا من أن يتسنى للتحليل العلمي وصفها بطريقة جامعة مانعة » . (نهاية الباب الثاني) كذلك فانه ، بعد تمجيده للفن الأثيني ، يعود فيؤكد : « ومع ذلك فان من الخطأ البين أن يستنتج المرء أن الظروف الاجتماعية لأثينا المعاصرة كانت ضرورية ، أو حتى مثالية ، لانتاج فن من هذا النوع أو من هذه المرتبة . ذلك لأنه ليس من الممكن الاتيان « بوصفة » سوسيولوجية بسيطة لانتاج قيمة فنية عليا ، وأقصى ما يستطيع عالم الاجتماع ان يفعله هو أن يرجع بعض العناصر في العمل الفني الى أصلها ، وقد تكون هذه العناصر واحدة في أعمال متباينة

تماما من حيث الكيف » . (نهاية الفصل الثالث من الباب الثالث) . مثل هذه التصريحات قد تبدو ضربا من الانتحار الفكرى ، أو الاعتراف الكامل باليأس ، حين تصدر عن مؤلف يستهدف ايجاد تفسير اجتماعى للفن ، ويحرص على ربط القيم الفنية بالقيم الحضارية لكل عصر من العصور ، ولكنها فى واقع الأمر تعبير واضح عن امانة المؤلف العلمية ، وعن استعداده التام للتضحية بالنظرية التى يدافع عنها ، أو على الأقل ارجاء تطبيقها ، فى الحالات التى يكون فيها الواقع أعقد من أن يسمح بتطبيق هذه النظرية .



وعلى الرغم من أن الكتاب حافل بالقضايا التى تحفز الذهن على التفكير من زوايا جديدة فى الظواهر التى يبحثها ، فان هناك قضية معينة أود أن ألفت اليها نظر قارىء الترجمة العربية بوجه خاص : تلك هى رأيه الخاص فى أصل الفن الشعبى وطبيعته . فهو يرى أن قدرا كبيرا من الأعمال الفنية والأدبية التى توصف عادة بأنها « شعبية » ، هى فى واقع الأمر نتاج لمجتمع ارستقراطى بالمعنى الصحيح ، أو لصنعة فنية متينة محكمة ، يتقنها فنانون محترفون ، لا أناس عاديون بسطاء . ويكفينا أن نضرب لذلك مثلين : فأشعار هوميروس كانت توصف عادة بأنها تراث شعبى تراكم على مر الأجيال . ولكن المؤلف يؤكد أن هذه الأشعار ، وكذلك ما يسمى « بالملاحم الشعبية » اليونانية ، كانت من ابتداع شعراء متخصصين أشد التخصص ، ولم تنبع تلقائيا من روح الشعب . وهو يرجع هذا الاعتقاد الأخير الى النزعة الرومانتيكية فى القرن التاسع عشر ، ويرى فيه مجرد أسقاط لاتجاهات الرومانتيكيين على العصور القديمة ذاتها . ويزيد المؤلف فكرته هذه ايضاحا فى صدد ملاحم العصور الوسطى : فهو ينتقد الرومانتيكية ــ كما تظهر بوجه خاص عند « جريم Grimm » ــ التى تذهب الى أن احدا لم يؤلف هذه الملاحم ، وانما هى قد « الفت نفسها » ، وانها لا ترتبط بأى شاعر منفرد مارس عليها صنعته الفنية ، والفها بروية واتقان . ويؤكد المؤلف ان مثل هذا النمو التلقائى ، غير الواعى ، للملاحم الشعبية من خلال الروح الخلاقة للشعب ، هو فكرة رومانتيكية لا يقرها المنطق السليم . فما دامت هذه الملاحم والسير الشعبية تتميز بأى قدر من الاحكام ومتانة البنيان ، فلابد أن تكون صنعة الشاعر الواعى قد تدخلت فيها ، ولا يمكن أن تكون قد نمت على النحو التلقائى الذى يصورها به الرومانتيكيون . اما العنصر الذى يرجع الى اصل شعبى فهو تلك المادة المتناثرة المفككة التى يمكن أن تكون قد دخلت فى بناء الملحمة الشعبية أصلا ثم اجرت عليها صنعة الشاعر تعديلات أساسية .

وربما كان هذا الرأى أقل جاذبيـــة من الرأى المضـاد ، الذى يجعل للملاحم الشعبية نموا تلقائيا منبثقا من روح الشعب ، ويرفض أن يعزوها الى أى أصل محدد المعالم . ومع ذلك فان جاذبية الرأى شىء ، ومطابقته للواقع شىء آخر . والحق أن فكرة النمو التلقائى هذه فكـرة يصـــعب تصورها بطريقة عملية ، على الرغم من كل جاذبيتها عندما تعرض بطريقة نظرية . وربما لم يكن كاتب هذه السطور يرى فى نفسه القــدرة على اصدار حكم فى هذه المسألة الشائكة ، ومع ذلك فالأمر المؤكد فى رأيه هو أن وجهة نظر مؤلف الكتاب جديرة بأن تسمع وتؤخذ فى الاعتبار ، بوصفها وجهة نظر تحاول الاقتراب من الواقع العملى فى موضوع أصبح من أقرب الموضوعات الى قلوب الباحثين والقراء فى الآونة الأخيرة .



بقيت لى كلمة عن الكتاب ومؤلفه وترجمته . أما الكتاب فقد صدر بالانجليزية بعنوان The Social History of Art . وقد أصدرته دار « ألفرد نوپف Alfred Knopf » فى جزأين ، ثم صدر فى طبعة لينة الغلاف فى أربعة أجزاء ، فى دار Vintage للنشر ، عام ١٩٥٧ ، وأعيد طبعه عام ١٩٥٩ ، وعلى هذه الطبعة الأخيرة اعتمدنا فى الترجمة . وعلى الرغم من أن النص الانجليزى مترجم عن الأصـــل الألمـــانى ، فان اشتراك المؤلف نفسه فى الترجمة ، مع ستانلى جودمان Stanley Godman ، يجعله أصلا قائما بذاته ، لا سيما وقد عاش المؤلف فترة طويلة من حياته فى بلاد ناطقة بالانجليزية .

وقد ولد المؤلف ، أرنولد هاوزر Arnold Hauser ، فى المجر ، ودرس الأدب وتاريخ الفن فى جامعات بودابست وفيينا وبرلين وباريس على أساتذة كبار ، منهم ماكس دفوجاك Max Dvoràk ، وجورج زمل Georg Simmel وهـنرى برجســـون ، وجوســـتاف لانســـــون Gustave Lanson . وبعـــد الحرب العالميـــة الأولى قضى ســنتين فى ايطاليا يقوم بأبحاث فى الفن الكلاسيكى والايطالى . وفى عام ١٩٢١ عاد الدكتور هاوزر الى برلين لدراسة علمى الاقتصاد والاجتماع على فيرنر زومبارت Werner Sombart وارنست ترولتش E. Troeltsch. وعاش من عام ١٩٢٤ الى ١٩٣٨ فى فيينا ، ثم انتقل منذ عام ١٩٣٨ الى الاقامة فى لندن ، حيث عكف على اتمام كتاب له عن السينما من وجهة نظر علم الاجتماع ، ونشر أبحاثا قيمة فى هذا الموضوع فى مجلات أدبية وفنية كبرى . وقد قضى حوالى عشرة أعوام فى الاعداد للكتاب الذى

نقدم هنا ترجمته ، والذى نشر فى انجلترا والولايات المتحدة لأول مرة ، عام ١٩٥١ (*) .

وأما عن الترجمة العربية التى نقدمها ها هنا ، فلست استطيع أن أخفى أننى ، مع استمتاعى بترجمة هذا الكتاب الموسوعى الرائع ، كنت أعانى فى مواضع معينة ، من صعوبات غير هينة ، يمكن ارجاعهما الى سببين رئيسيين : أولهما أن التعبير بالكلمات عن العناصر الفنية ، من خطوط وألوان وقوالب وتكوينات ، هو فى ذاته عملية شاقة الى حد بعيد . وعلى الرغم من أن مثل هذا التعبير يظل على الدوام ناقصا ، لأن الكلمة التى تنفذ الى الذهن تظل عاجزة عن أن توفى العمل الفنى الموجه الى الحواس والى الروح حقه ، فان المؤلف ذاته كان بارعا فى عملية التعبير هذه كل البراعة ، وكان من الطبيعى أن تؤدى براعته هذه الى تحمل المترجم لمزيد من المسئولية . وثانى هذين السببين أن المصطلحات الفنية ، ولا سيما ما يتعلق منها بالفنون التشكيلية ، مازالت فقيرة فى اللغة العربية الى حد مؤسف ، ومازالت بعيدة كل البعد عن الاستقرار . وقد حاولت فى هذه الترجمة أن أجتهد بقدر ما استطعت ، وتعمدت أن أضع الاصطلاح الأصلى أمام ترجمته الاجتهادية ، عند بداية استخدام هذه الترجمة على الأقل . ومع كل مابذلت من جهد فانى واثق من أن المتخصص المتعمق سيجد هنا وهناك ما يستحق النقد ، وانى لأعلن منذ الآن ترحيبى الكامل بأى نقد يفيدنى مزيدا من العلم فى هذا الميدان .

دكتور فؤاد زكريا

القاهرة فى سبتمبر ١٩٦٧

(*) هذا الجزء الخاص بحياة المؤلف منقول عن التعريف الوارد فى ظهر غلاف طبعة Vintage التى أشرنا اليها من قبل .

الباب الأول

عصور ما قبل التاريخ

الفصل الأول

العصر الحجري القديم : السحر ونزعة مطابقة الطبيعة

ترجع أسطورة « العصر الذهبى » الى أزمان سحيقة فى القدم . ولسنا ندرى بالضبط ما هو التعليل الذى يستطيع علم الاجتماع أن يقدمه لظاهرة تبجيل الماضى ، فقد تكون جذور هذه الظاهرة راجعة الى التضامن القبلى والعائلى ، أو الى محاولة الطبقات المميزة أن تبنى امتيازاتها على أساس الوراثة . وأيا كان الأمر ، فان الشعور بأن ما هو قديم ينبغى أن يكون هو الأفضل ، مازال له من القوة ما يجعل مؤرخى الفن وعلماء الآثار لا يحجمون حتى عن تزييف التاريخ عندما يحاولون اثبات أن أقرب الأساليب الفنية الى قلوبهم هو فى الوقت ذاته أقدمها عهدا . فبعضهم يعلن أن أقدم مظاهر النشاط الفنى هو الفن المبنى على مبادىء شكلية ، وعلى اضفاء أسلوب زخرفى وطابع مثالى على الحياة ، والبعض الآخر يرى أن أقدم هذه المظاهر هو ما يقوم على ترديد الحياة الطبيعية للأشياء والاحتفاظ بها . ويختلف موقفهم بين هذا وذاك تبعا لنظرتهم الى الفن ، وهل هو وسيلة للسيطرة على الواقع واخضاعه ، أم هو أداة للاستسلام للطبيعة . وبعبارة أخرى ، فان آراءهم الخاصة ، التى قد تكون أوتوقراطية محافظة أو تحررية تقدمية ، هى التى تجعلهم يمجدون الأشكال الزخرفية الهندسية او الأشكال المحاكية المطابقة فى الفن ، على أساس أنها هى الأقدم عهدا (١) . وعلى أية حال فان

---

(١) هذا التضاد هو الذى يكون أيضا أساس تلك المناقشة التى تعد ذات أهمية قصوى بالنسبة الى علم الآثار ، والتى قام فيها « ألويس ريجل Alois Riegl » (فى كتابه : **مشكلات الأسلوب** Stilfragen ، ١٨٩٣) باختبار رأى « زمبر «Semper القائل ان نشأة الفن تستمد من روح الصناعات التطبيقية (technics) . ذلك لأن « جوتفريد زمبر » يرى (فى كتابه «الأسلوب فى الفنون التطبيقية والتكوينية Der Stil in den technischen und tektonischen Kuensten) أن الفن لايعدو أن يكون ناتجا =

= عرضيا للصنائع الحرفية ، وانه تعبير أصيل عن تلك القوالب الزخرفية الناتجة عن الطابع الفردى للمادة ، وعن الوسائل التى تعالج بها والغرض العملى الذى يقصد من الشىء المراد انتاجه أن يحققه • وفى مقابل هذا الرأى ، يؤكد ريجل أن كل فن ، حتى الفن الزخرفى ، يرجع الى أصل محاك للطبيعة ، وأن الأشكال ذات التصميم الهندسى ليست هى تلك التى يبدأ بها تاريخ الفن بحال ، وانما هى ظاهرة متأخرة نسبيا ، وهى نتاج حس فنى بلغ بالفعل مستوى رفيعا • وقد أدت به أبحاثه الى معارضة النظرية المادية الآلية التى دعا اليها زمبر ، والتى يسميها هو « نقلا للداروينية الى أحد ميادين الحياة الثقافية » ، ووضع فى مقابلها نظريته الخاصة ، المبنية على « الفكر الخالق للفن » ، وهى النظرية القائلة ان الأشكال الفنية لا تقتصر على السير وفقا لما تحتمه المادة الخام والأداة ، بل ان وجودها وتحققها انما يكون فى ذلك الصراع الذى يقوم بين « القصد الفنى » (Kunstwolle) الهادف ، وبين الظروف المادية • والواقع أن الفكرة المنهجية التى يأتى بها ريجل هنا ، فى مناقشته لديالكتيك الذهنى والمادى ، ومضمون التعبير ووسيلته ، والارادة ومادة الارادة ، وهى الفكرة التى تعد تكملة أساسية لنظرية زمبر ، حتى لو لم تكن تفنيدا تاما لها ـ هذه الفكرة تعد ذات أهمية قصوى بالنسبة الى نظرية الفن بأسرها •

والحق أن التفكير النظرى لمختلف الباحثين فى ميدان علم الآثار يعبر على الدوام عن انتمائهم الى احدى المدرستين الفكريتين المنقسمتين من الوجهة الأيديولوجية • فهناك مجموعة من الباحثين يتجه أفرادها ، بحكم كونهم أكاديميين محافظين وأساتذة جامعيين ، الى الربط بين طبيعة الفن وبداياته وبين مبادىء النزعة الزخرفية الهندسية والنزعة الوظيفية التطبيقية (التكنيكية) • ومن هؤلاء : « ألكسندر كونتسه Alexander Conze » فى بحث له بعنوان : « تاريخ بدايات الفن اليونانى Zur Gesch. der Anfaenge Griechischer Kunst » فى أعمال أكاديمية فينا ، ١٨٧٠ ، ١٨٧٣ ، وفى أعمال أكاديمية برلين ١٨٩٦ ، وفى بحث آخر بعنوان « أصل الفن التشكيلى Ursprung der bildenden Kunst ١٨٩٧ • ومنهم أيضا « يوليوس لانجه Julius Lange » (فى كتابه : « تصاوير الانسان فى الفن اليونانى القديم Darstellungen des Menschen in der aelteren griech. Kunst ، ١٨٩٩) و « امانويل لوفى Emmanuel Loewy » (التعبير عن الطبيعة فى الفن اليونانى القديم Die Naturwiedergabe in der aelteren griech. Kunst ١٩٠٠) * و « فلهلم فنت W. Wundt » (مبادىء علم النفس الشعوبى Elemente der Voelkerpsychologie ١٩١٢) و « كارل لامبرخت Karl Lamprecht » (تقرير عن مؤتمر برلين لعلم الجمال وعلى الفن العام Bericht ueber den Berliner Kongress fuer Aesthetik und allg. Kunstwiss. ١٩١٣) • واذا كان هؤلاء الباحثون يعترفون ، مثل لوفى أو كونتسه فى عهده المتأخر ، بأسبقية النزعة المطابقة للطبيعة ، فانهم يحاولون مع ذلك أن يقللوا من أهمية هذا الاعتراف بأن يحاولوا اثبات أن آثار النزعة البدائية المطابقة للطبيعة ذاتها تتمثل فيها أهم الخصائص الأسلوبية للفن المسمى « بالآرخى archaic » ومن هذه الخصائص ، المولجهة frontality والافتقار الى المنظور والعمق المكانى ، وأسبقية التكوينات الجماعية ، وتكامل العناصر التصويرية • وفى مقابل ذلك نجد باحثين آخرين يعترفون ، دون تحفظ ، بأولوية الفن =

الأبحاث العلمية ، بأن النزعة المطابقة للطبيعة حق الأسبقية ، بحيث أن الأخذ بالنظرية القائلة ان الفن البعيد عن الحياة وعن الطبيعة هو الذى كانت له الأولوية قد أصبح أمرا تتزايد صعوبته يوما بعد يوم (١) .

غير أن أعجب ما فى النزعة المطابقة للطبيعة فى عصور ما قبل التاريخ ليس كونها اقدم من الأسلوب الهندسى ، الذى يعطى المرء انطباعا بالبدائية أقوى بكثير ، وانما كونها تكشف ، فى عهدها الغابر ، عن جميع المراحل المميزة للتطور الذى مر به الفن فى العصور الحديثة ، وكونها مختلفة تماما عن تلك الظاهرة الغريزية ، الجامدة ، اللاتاريخية التى وصفها بها الباحثون المفتونون بالفن الهندسى والشكلى البحت . فهذا فن يرتقى من الاخلاص الحرفى للطبيعة ، الذى تظل فيه الأشكال الفردية تصور بطريقة فيها جهد وعناية بالتفاصيل ، الى أسلوب أكثر مرونة وتألقا ، يكاد يصل الى حد الانطباعية (impressionism) . وتدل

= ذى النزعة الواقعية ، ويؤكدون الاتجاه « اللاآرخى unarchaic » فيه على التخصيص ، أى أنهم يؤكدون حيويته وطبيعيته المطلقة . ومن هؤلاء ارنست جروسه Ernst Groesse (« بدايا الفن Die Anfaenge der Kunst ، ١٨٩٤) وسالمون ريناخ Salomon Reinach (سجل للأعمال الفنية فى العصر الرابع Répertoire de l'art quaternaire ١٩١٣ – « النحت فى أوروبا La Sculpture en Europe » فى مجلة L'Anthropologie مجلد ٥ – ٧ ، ١٨٩٤ – ٦) ، هنرى بروى Henri Breuil (كهف ألتاميرا La Caverne d'Altamira ، ١٩٠٦ – « عصر تصاوير ألتاميرا L'Age des peintures d'Altamira » فى مجلة : Revue préhistorique ، ١٩٠٦ ، المجلد الأول ، ص٢٣٧ – ٢٤٩) ، وكذلك أتباعه : ج . ه . لوكيه G.H. Luquet (« أصول الفن التصويرى Les origines de l'art figuré فى مجلة Jahrb. fuer praehist. u. ethnogr. Kunst ، ١٩٢٦ ، ص ١ وما يليها – الفن البدائى L'art primitif ١٩٣٠ – « الواقعية فى فن العصر الحجرى القديم Le réalisme dans l'art paléolithique مجلة l'Anthropologie ، ١٩٢٣ ، المجلد ٣٣ ، ص ١٧ – ٤٨) ، وهوجو أوبر ماير El hombre fôsil ، ١٩١٦ – التاريخ الأول للبشرية Urgeschichte der Menschheit ، ١٩١٣ – ألتاميرا ، ١٩٢٩) ، وهربرت كون Herbert Kuehn (الفن والثقافة فى أوروبا فى العصور البدائية Kunst und Kultur der Vorzeit Europas ، ١٩٢٩ – فن البدائيين Die Kunst der Primitiven ، ١٩٢٣) وبركت M.C. Burkitt (ما قبل التاريخ Prehistory ، ١٩٢١ – العصر الحجرى القديم The Old Stone Age ، ١٩٣٣) ، وجوردون تشايلد V. Gordon Childe (الانسان يصنع ذاته Man Makes Himself ، ١٩٣٦) .

(١) ربما كان موقف آداما فان شلتيما Adama van Scheltema (فى كتابه : الفن فى عصرنا البدائى Die Kunst unserer Vorzeit ، ١٩٣٦) هو أصعب المواقف جميعا ، اذ أنه من الناحية الأيديولوجية واحد من أشد علماء الآثار رجعية ، ولكنه فى المسائل المتعلقة بالتحصيل العلمى يتميز بقدر غير قليل من الكفاءة فى هذا الميدان .

هذه العملية على فهم متزايد للطريقة التى يمكن بهـا اعطاء الانطباع البصرى النهائى شكلا يزداد فيه الطابع التصورى ، الفورى ، الذى يبدو تلقائيا . وترتفع دقة الرسم الى حد الأداء المعجز الذى يأخذ على عاتقه مهمة السيطرة على مواقف واتجاهات متزايدة الصعوبة ، وحركات ولفتات متزايدة السرعة ، وتجسـيمات وتقاطعات متزايدة الجرأة . فهذه النزعة المطابقة للطبيعة ليست صيغة جامدة ثابتة ، وانما هى شكل حى متحرك ، يعالج مشكلة التعبير عن الواقع بأكثر وسائل التعبير تنوعا ، ويؤدى مهمته بدرجات متفاوتة من الاتقان . وهنا نجد انفسنـا ازاء مرحلة تتجاوز الحالة الطبيعية الغريزية الفجة بكثير ، ومع ذلك فما زال أمامها شوط بعيد لـكى تصل الى حالة التحضر التى تخلق فيها صيغ فنية ثابتة .

ومما يزيد من حيرتنا ازاء هذه الظاهرة التى قد تكون اغرب الظواهر فى تاريخ الفن بأسره ، انه لا توجد أية موازاة بين فن ما قبل التاريخ هذا وبين فن الأطفال أو فن معظم الشعوب البدائية الأقرب عهدا . ذلك لأن تصاوير الأطفال ، وكذلك الانتاج الفنى للشعوب البدائية المعاصرة ، تتسم بنزعة عقلية ، لا حسية : فهى تكشف عما يعرفه الطفل والفنان البدائى ، لا عما يراه بالفعل ، وهى تقدم للموضوع صورة تتسم بالتركيب النظرى ، لا بالطابع العضوى البصرى . وهى تجمع بين المنظور الأمامى والمنظور الجانبى أو المنظور من أعلى ، ولا تترك شيئا مما يعتقدون أنه يستحق ان يعرف عن الموضوع ، وتزيد من مقياس ما له اهمية بيولوجية وعملية ، بينما تتجاهل كل شىء لا يقوم بدور مباشر فى سياق الموضوع مهما كانت روعته فى ذاته . أما التصاوير المطابقة للطبيعة فى العصر الحجرى القديم ، فان الغريب فيها هو انها تعطينا انطباعا بصريا يبلغ من التلقائية ، ومن نقاء الشكل ، والتحرر من كل تأنق أو قيد عقلى ، ما لا نجد له أى نظير فى تاريخ الفن اللاحق الا عند حلول النزعة الانطباعية الحديثة . ففيها نكتشف دراسات للحركة تذكرنا بالصور الفوتوغرافية الحديثة . وهى دراسات لا نجد لها نظيرا الا فى صور فنان مثل ديجـا Degas أو تولوز لوتريك Toulouse-Lautrec ، بحيث يبدو للعين التى لم يدربها المذهب الانطباعى ان هذه الصور لابد أن يكون فيها شىء غـير معقول أسىء رسمه . ولقد كان لا يزال فى استطاعة مصورى العصر الحجرى القديم أن يروا بالعين المجردة تلك الفوارق اللونية الدقيقة التى لا يستطيع الانسان الحديث كشفها الا بمساعدة أدوات علمية معقدة . ولـكن هذه المقدرة كانت قد اختفت عند حلول العصر الحجرى الحديث، عندما استعيض الى حد ما عن الطابع المباشر للاحساسات بجمود النزعة التصورية العقلية وثباتها . ومع ذلك فان فنان العصر الحجرى القديم لم

يكن يرسم الا ما يراه بالفعل ، ولم يكن يصور اكثر مما يمكنه أن يلتقطه في لحظة واحدة محددة وفي لمحة واحدة للموضوع . ولم يكن قد عرف بعد شيئا عن اللاتجانس البصرى الذى تتسم به مختلف عناصر الصورة ، او عن الأساليب العقلانية في التأليف ، وعن تلك الخصائص الأسلوبية التي اعتدناها كثيرا في تصاوير الأطفال وفن الشعوب البدائية ، والأهم من ذلك كله انه لم يكن قد عرف بعد شيئا عن طريقة تكوين وجه من الشكل الظلى الجانبي (silhouette in profile) ومن العينين مواجهة.
ويبدو أن فن العصر الحجرى القديم قد توصل ، دون نضال ، الى وحدة الادراك البصرى التى لم يحققها الفن الحديث الا بعد صراع دام قرنا كاملا، ومن المؤكد أنه كان يحسن اساليبه ، غير أنه لم يكن يغيرها ، وظلت الثنائية بين المنظور وغير المنظور ، والمرئى وما هو معروف فحسب ، غريبة عنه تمام الغرابة .

فماذا كان السبب والغرض الكامن من وراء هذا الفن ؟ أكان تعبيرا عن استمتاع بالحياة يلح على أن يسجل ويردد ؟ أم ارضاء لغريزة اللهو والتمتع بالتزيين ، والنزوع الى تغطية المسطحات الخالية بخطوط واشكال ، ونماذج وزخارف ؟ أكان ثمرة الفراغ ، ام كان له غرض عملى محدد ؟ اينبغى أن نرى فيها ملهاة أم أداة ، ومخدرا وترفا أم سلاحا فى الصراع من أجل العيش ؟ اننا نعلم أنه كان فنا لصيادين بدائيين يعيشون فى مستوى اقتصادى طفيلى غير منتج ، كان عليهم أن يجمعوا غذاءهم او يلتقطوه ، بدلا من أن ينتجوه بأنفسهم ، أعنى أنه كان فنا أنتجه اناس يعيشون — على الأرجح — فى مرحلة الفردية البدائية ، وفى انماط اجتماعية غير مستقرة ، تكاد تكون مفتقرة كل الافتقار الى التنظيم ، أو فى عشائر صغيرة منعزلة ، ولم يكونوا يؤمنون بآلهة ، ولا بعالم آخر ولا بحياة بعد الموت . ولقد كان من الواضح أن كل شيء ، فى عصر الحياة العملية الخالصة هذا ، كان لايزال يدور حول كسب العيش وحده ، وليس هناك مايبرر القول ان الفن كان يخدم أى غرض آخر سوى أن يكون وسيلة للحصول على الغذاء . والواقع أن جميع الدلائل تشير الى انه كان أداة لأسلوب سحرى ، وكانت له بهذا الوصف وظيفة عملية بحتة تستهدف أغراضا اقتصادية مباشرة فحسب . ويبدو أنه لم يكن هناك أى عنصر مشترك بين هذا الفن وما نسميه اليوم بالدين ، فلم يكن يعرف صلوات ولم يكن يعبد قوى مقدسة ، ولم يكن هناك اى نوع من الايمان يربطه بموجودات روحية تنتمى الى عالم آخر ، وبالتالى فقد كان يفتقر الى ما وصف بأنه الحد الأدنى من الشروط اللازمة لقيام دين بالمعنى الصحيح(١) فقد كان أسلوبا فنيا لا أسرار فيه ، وكان اجراء يتسم

(1) E.B. Tylor : Primitive Culture, 1913, I. P. 424.

بالروح الواقعية ، وكان تطبيقا موضوعيا لأساليب لا تربطها بالصوفية أو بعقائد الأسرار الا صلة شديدة الضعف ، كتلك التى تربطنا بها عندما نضع مصايد للفيران ،أو نسمد الارض ، أو نتناول دواء . ولقد كانت الصور جزءا من الجهاز التكنيكى لهذا السحر ، اذ كانت هى « المصيدة » التى ينبغى ان تنتهى اليها اللعبة ، أو كانت على الأصح المصيدة ومعها الحيوان الذى تم اقتناصه بالفعل - اذ أن الصورة كانت هى التصوير والشيء المصور فى آن واحد ، وكانت هى الرغبة وتحقيق الرغبة فى الوقت نفسه . ولقد كان صياد العصر الحجرى القديم يعتقد أنه قد استحوذ على الشيء ذاته فى الصورة ، ويظن أنه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع . وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقى يعانى بالفعل من قتل الحيوان الذى تمثله الصورة . فالتمثيل التصويرى لم يكن بالنسبة الى ذهنه الا استباقا للنتيجة المطلوبة .

وكان من المحتم فى اعتقاده أن يقع الحادث الحقيقى فى أعقاب التمثيل السحرى له ، أو أن يكون متضمنا فيه بالفعل ، اذ أن الاثنين لا يفصل بينهما الا ذلك الوسيط غير الحقيقى الذى يتألف من مكان وزمان. وعلى ذلك فلم تكن وظيفة الفن ان يكون بديلا رمزيا على الاطلاق ، وانما كانت هذه الوظيفة متعلقة بالفعل الحقيقى الهادف . ولم يكن الفكر هو الذى يقتل ، أو الايمان هو الذى يحقق المعجزة ، وانما كان الفعل الحقيقى ، أى التمثيل التصويرى ، أو التصويب على الحيوان فى الصورة ، هو الذى يقوم بالسحر .

ان فنان العصر الحجرى القديم عندما كان يصور حيوانا على صخرة ، كان ينتج حيوانا حقيقيا . ذلك لأن عالم الخيال والصور ، ومجال الفن والمحاكاة المجردة ، لم يكن قد أصبح فى نظره ميدانا خاصا قائما بذاته ، مختلفا عن الواقع التجريبى ومنفصلا عنه . ولم يكن قد واجه المجالين المختلفين بعد ، وانما رأى فى أحدهما استمرارا مباشرا ، متجانسا ، للآخر . وهو يتخذ من الفن نفس الموقف الذى اتخذه ذلك الهندى الأحمر المنتمى الى اقليم « سيو Sioux » (*) ، الذى تحدث عنه « ليفى برول Lévy-Bruhl (**) ، والذى قال عن باحث رآه يقوم باعداد رسوم

(*) يطلق هذا الاسم على منطقة داكوتا فى الولايات المتحدة ، وعلى قبائل هندية حمراء كانت تقيم فى أواسط الولايات المتحدة وشرقها ، ولها لغتها الخاصة التى تعرف بهذا الاسم . (المترجم)

(**) لوسيان ليفى برول (١٨٥٧ - ١٩٣٩) عالم اجتماع فرنسى مشهور تخصص فى دراسة العقلية البدائية . (المترجم)

: « أننى أعلم أن هذا الرجل قد وضع كثيرا من ثيراننا البرية فى كتابه . لقد كنت هناك عندما فعل ذلك ، ومنذ ذلك الحين لم تعد لدينا ثيران . »(١) والواقع أن النظر الى مجال الفن هذا على أنه استمرار مباشر للواقع المعتاد لم يختف أبدا اختفاء تاما ، على الرغم من أن النظرة التى أصبحت سائدة عن الفن فيما بعد هى أنه شىء يوجد فى مقابل الواقع . فهذا الاتجاه الذهنى هو مصدر أسطورة بيجماليون ، الذى يقع فى حب تمثال صنعه بيديه . وهناك ما يدل على وجود اتجاه مماثل لدى الفنان الصينى أو اليابانى عندما يقوم برسم فرع شجرة أو زهرة ، ولا يكون المقصود من الصورة أن تكون تلخيصا للحياة وتساميا بها ، أو اختصارا أو تصحيحا لها ، كالأعمال الفنية الغربية ، وانما يكون المقصود منها أن تكون مجرد فرع آخر أو زهرة أخرى تضاف الى الشجرة الواقعية. كذلك تظهر هذه الفكرة نفسها فى الحكايات والأقاصيص الأسطورية الصينية عن علاقات الفنانين بأعمالهم ، والصلة بين الصورة والواقع ، والمظهر والوجود ، والخيال والحياة . فهذه القصص الأسطورية تروى مثلا كيف تسير الأشكال المرسومة فى صورة عبر بوابة الى الريف الحقيقى والى الحياة الواقعية . فى كل هذه الأمثلة اذن تتداخل الحدود الفاصلة بين الفن والواقع ، ولا يصبح الاتصال بين المجالين خيالا داخل نطاق الخيال الا فى فن العصور التاريخية وحده ، على حين أن هذا الاتصال كان فى العصر الحجرى القديم حقيقة بسيطة ، ودليلا على أن الفن يظل فى خدمة الحياة تماما .

والواقع أن أى تفسير آخر لفن العصر الحجرى القديم ، كالقول انه صورة زخرفية أو تعبيرية من صور الفن ، هو تفسير غير مقبول ، تكذبه سلسلة كاملة من الشواهد — أهمها أن التصاوير كثيرا ما تكون مختبئة فى أركان من الكهوف لا يمكن الوصول اليها ، ولا يتسرب اليها شعاع من الضوء ، أى فى موضع يكون من المستحيل فيه أن تستخدم على أساس انها « زخارف » . كذلك فان مما يفند هذه التفسيرات ، أن هذه التصاوير كانت توضع بعضها فوق بعض فى اللوحة الواحدة ، مما يؤدى الى ازالة اى تأثير زخرفى منذ البداية . والأمر المؤكد هو أن المصورين لم يكونوا مضطرين الى رسم صورهم الواحدة فوق الأخرى ، اذ كان لديهم مكان فسيح . وهذا الوضع للصور بعضها فوق بعض هو ذاته دليل على أن الصور لم تخلق بقصد امتاع العين على الاطلاق ، وانما كانت تحقيقا

---

(١) ليفى برول : الوظائف الذهنية للمجتمعات الدنيا Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures. ١٩١٠ ، ص ٤٢ .

لغرض أهم عناصره هو ضرورة وضع الصور فى كهوف معينة وفى أجـزاء محددة من الكهوف ــ ومن الواضح أن هذه البقع المحددة كانت تعـد ملائمة بوجه خاص للسـحر . فليس من الممكن أن يكون الأمر متعلقا بغاية زخرفيـة أو ميل الى التعبير عن انفعال جمالى و نقله الى الآخرين ، ما دامت الصور كانت مختفية أكثر منها ظاهرة . وكما لاحظ البعض فهناك دافعان مختلفان تستمد منهما الأعمال الفنية : فبعضها ينتج لكى يوجـد فحسب ، وبعضـها ينتج لـكى يرى(١) . فالفن الدينى ، الذى يخلق تمجيدا لله فحسب ، وكذلك ، بدرجات متفاوتة ، جميع الأعمـال الفنيـة التى يقصـد منهـا ان تزيح عبئـا يجثم على صـدر الفنان ، هـذه الأعمـال تشـارك فى ذلك التـأثير الغـامض مـع الفن السحرى للعصر الحجرى القديم . ولا بد أن فنان ذلك العصر ، الذى كان هدفه الوحيد هو فعالية السحر ، كان يجد رضاء جماليا معينا فى عمله ، حتى على الرغم من أنه كان ينظر الى الصفة الجمالية فيه على انها وسيلة لغاية عملية . وأوضح تعبير عن هذا الموقف هو العلاقة بين المحاكاة والسحر فى الرقصات الدينية للشعوب البدائية . فكما ان اللذة المستمدة من الايهام illusion والمحاكاة تمتزج ، فى هذه الرقصات ، مع السلوك الذى يوجهه الباعث الدينى ، فكذلك كان الفنان فى عصر ما قبل التاريخ يجد لذة ورضاء فى تصوير الحيوانات فى أوضاعها المميزة ، على الرغم من أنه كان خاضعا كل الخضوع للهدف السحرى من التصوير .

ولاشك ان اقوى دليل على ان هذا الفن كان يستهدف تأثيرا سـحريا لاجماليا ، وذلك من حيث مقصده الواعى على الأقل ، هو ان الحيـوانات كثيرا ماكانت تمثل فى هذه الصور وقد اخترقتها الرماح او السهام ، أو كانت تسدد اليها بالفعل مثل هذه الأسلحة بعد انتهاء العمل . ولا شـك أن هذا كان قتلا للانموذج يحل محل قتل الأصل . والدليل الأخير على أن الفن فى العصر الحجرى القديم كان يرتبط بالأعمال السحرية هو أن العدد الاكبر من الصور البشرية المتنكرة على هيئة حيوانات كانت تؤدى رقصات سحرية محاكية . ففى هذه الصـور ــ كما فى « تروا فرير (الأشقاء الثلاثة) Trois Frères » مثلا ــ نجد قناعات حيوانية متجمعة

---

(١) والتر بنجامان : « العمل فى عصر نسخـه الآلى Walter Benjamin : L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. فى مجـلة Zeitschrift fuer Sozialforschung المجـلد الخـامس ، ١٩٣٦ ، ص ٤٥ .

لا يمكن أن تفهم اذا لم ننسب اليها مقصدا سحريا(١) . كذلك فان الربط بين التصوير فى العصر الحجرى القديم وبين السحر هو خير وسيلة لتفسير النزعة الواقعية فى هذا الفن ، ذلك لأن التصوير الذى يرمى الى خلق نظير للانموذج — أعنى بديلا له بالمعنى الصحيح ، لا مجرد شيء يشير اليه أو يحاكيه أو يشبهه — لايمكن الا ان يكون ذا نزعة واقعية . ولقد كان المقصود من الحيوان الذى يراد بعث الحياة فيه بالسحر ، هو أن يبدو نظيرا للحيوان الممثل فى التصوير — وهذا مالم يكن من الممكن حدوثه الا اذا كانت النسخة مطابقة بدقة للأصل . والواقع أن الفرض السحرى لهذا الفن هو بعينه الذى ارغمه على أن يكون ذا نزعة واقعية . فالصورة التى لم تكن تشبه موضوعها فى شيء لم تكن رديئة فحسب ، بل لم يكن لها معنى ولا جدوى .

ويفترض الباحثون أن العصر السحرى ، أى أول عصر لدينا فيه شواهد على وجود عمال فنية ، قد سبقته مرحلة قبل السحرية(٢) . ذلك لأن عصر السحر المكتمل النمو ، بما فيه من طقوس ثابتة وأسلوب لصنع عجائب السحر تبلور بالفعل فى صيغ محددة ، لابد قد مهد له عصر من التجريب البحت ، ومن النشاط العملى الذى يتحسس طريقه فى غير تنظيم . وكان لابد أن تثبت الصيغ السحرية فعاليتها قبل أن يتسنى وضعها فى اطار محدد . ولم يكن من الممكن أن تنتج هذه الصيغ بالتأمل المجرد وحده ، بل لابد انه قد عثر عليها دون بحث واع ، وتطورت خطوة فخطوة . والأرجح ان انسان عصر ما قبل السحر قد توصل الى الارتباط بين النسخة والأصل عرضا ، ولكن لابد أن هذا الكشف كان له تأثير طاغ عليه . ومن الجائز أن كل مجال السحر ، الذى يرتكز على بديهية مسلم بها هى الاعتماد المتبادل بين الأشياء المتشابهة ، يرجع ظهوره فى مبدأ الأمر الى هذه التجربة .

ونحن نعلم أن هناك فكرتين رئيسيتين أكد الباحثون أنهما الشرطان الأساسيان للفن : وأعنى بهما فكرة التشابه والمحاكاة ، وفكرة انتاج شيء من لاشيء — أى نفس امكان قيام الفن الابداعى ذاته . هاتان الفكرتان

---

(١) أنظر ، فى موضوع تفسير فن العصر الحجرى القديم على أنه سحر ، كتاب هـ. اوبرماير H. Obermayer المعجم الموسوعى لما قبل التاريخ. Reallexion der Vorgesch ، ١٩٢٦ ، المجلد السابع ، ص ١٤٥ ، وكذلك بحثه « التاميرا » ، ص ١٩ — ٢٠ ، وانظر ايضا لأوبرماير وكون Kuehn : فن البوشمان Bushman Art ١٩٣٠ ، ص ٥٧ — وكون H. Kuehn : الفن والحضارة فيما قبل التاريخ Kunst und Kultur der Vorzeit ص ٤٥٧ — ٤٧٥ . وبيركت M.C. Berkitt ما قبل التاريخ Prehistory ص ٣٠٩ — ٣١٣

(2) *Alfred Vierkandt : «Die Anfaenge der Kunst,» Globus, 1907.* — K. Beth : Religion und Magie, 2nd edit., 1927.

ربما كانتا قد ظهرتا في عصر التجـريب والكشف الســابق على العصر السحرى(١) . فالأشكال الظلية (silhouettes) لليد ، التى وجدت فى أماكن كثيرة بقرب التصاوير الموجودة فى الكهوف ، والتى ظهرت عـلى ما يبدو عن طريق انطباع أياد فعلية ، ربما كانت أول ما أعطى الانسان فكرة الخلق ــ كما يعبر عنها المصدر اليونانى للفعل poiein ــ وجعلته يشعر بأن من الممكن أن يكون شىء مصنوع وبلا حياة ، مشابها تمام الشبه للأصل الحقيقى الحى . ولاشك أن هذا اللهو المجرد لم تكن له فى البداية صلة على الاطلاق بالفن ولا بالسحر ، بل كان لابد ان يصبح أولا أداة للسحر ، وبعدئذ فقط يمكنه أن يصبح شكلا من أشكال الفن . ذلك لأن الهوة التى تفصل بين انطباعات اليد هذه وأكثر تصويرات الحيوان بدائية فى العصر الحجرى القديم هوة هائلة الى أبعد حد . ولما كنا نفتقر كل الافتقار الى سجلات تثبت امكان وجود انتقال من الواحد الى الآخـــر ، فانا لانكاد نستطيع أن نفترض وجود تطور مباشر مستمر للأشكال الفنية من اشكال اللهو الخالصة ، بل ينبغى أن نستدل على وجود حلقة رابطة بينهما ، لها مصدر خارجى ــ وأغلب الظن أن هذه كانت الوظيفة السحرية للنســخة المطابقة . ومع ذلك فحتى تلك الأشكال المنبعثة عن اللهو ، والسابقة على السحر ، كانت ذات نزعة طبيعية ، محاكية للواقع ، مهما كان طابعها الآلى ، ولا يمكن أن تعد بأى حال تعبيرا عن مبدأ زخرفى مضاد للنــزعة المطابقة للطبيعة .

(1) G.H. Luquet : «Les Origines de l'art figuré». IPEK, 1929.

الفصل الثانى

العصر الحجرى الجديد :
حيوية الطبيعة والنزعة الهندسية

ظل الأسلوب الذى يتصف بالنزعة المطابقة للطبيعة سائدا حتى نهاية العصر الحجرى القديم ـ أى طوال فترة دامت عدة آلاف من السنين، ولم يطرأ تغير حتى حدث الانتقال من العصر الحجرى القديم الى الجديد ، وكان ذلك أول تغير تصميمى فى تاريخ الفن كله • فعندئذ فقط استسلمت النزعة المطابقة للطبيعة ، التى كانت مفتوحة للتجربة بكل اتساعها ، لاتجاه الى التصميم الهندسى المحدود النطاق ، وهو اتجاه أصبح الفنان فيه أميل الى التباعد عن ثراء الواقع التجريبى • فمنذ ذلك الحين لا نجد ذلك التمثيل المطابق للطبيعة ، بما فيه من دقة وصبر واخلاص فى ترديد تفاصيل الموضوع ، وانما نجد بدلا من ذلك ، فى كل الأحوال ، علامات رمزية واصطلاحية ، تدل على الموضوع ولا تردده ، شأنها شأن العلامات الهيروغليفية • وأصبحت مهمة الفن الآن هى أن يحاول بلوغ فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن ، بدلا من أن يمارس التجربة الفعلية العينية النابضة بالحياة ـ أى ن يخلق رموزا لا نسخا مطابقة للموضوع• فتصاوير العصر الحجرى الجديد لا تكتفى بأن تشير الى الشكل البشرى بأنموذجين أو ثلاثة نماذج هندسية بسيطة ، كخط رأسى مستقيم للجسم مثلا ، ونصفى دائرة ، أحدهما مفتوح الى أعلى ، والآخر مفتوح الى اسفل، للذراعين والرجلين • بل يظهر فى تلك النصب الحجرية البدائية المسماة

(*) سوف نستخدم لفظ « التصميمى » ، ومشتقاته ، للتعبير عن لفظ stylistic ، الذى لا يقصد به الاشارة الى الأسلوب فحسب ، بل يقصد به ابراز جوانب التصميم والشكل المخالف للطبيعة أو المستقبل عنها ، ومن هنا كانت النزعة « التصميمية » مضادة للنزعة المطابقة للطبيعة naturalism ، لأن الثانية تخضع تماما للواقع ، على حين أن الأولى تؤكد أشكالا وتصميمات ليست موجودة بصورة مباشرة فى الواقع •

(المترجم)

« منهير menhirs »، (**) والتى ذهب بعض الباحثين الى أنها صور شخصية مختصرة للموتى (١) ، يظهر تجريد شديد مماثل فى تحديد الأنموذج • فعلى السطح الحجرى المستوى لهذه « القبور » نجد أن الرأس ، التى تختلف عن الشكل الطبيعى حتى فى كونها غير مستديرة ، لا تنفصل عن الجسم ـ أى عن الحجر المستطيل ذاته ـ الا بخط ، ونجد نقطتين تدلان على العينين ، أما الأنف فتضم أما الى الفم واما الى الحاجبين فى شكل هندسى بسيط • ويميز الرجل باضافة أسلحة ، والمرأة بنصفى كرة يعبران عن الثديين •

ولقد كان التغير فى الأسلوب ، الذى يؤدى الى هذه الأشكال الفنية الكاملة التجريد ، راجعا الى تحول عام فى الثقافة والحضارة ربما كان يمثل أعمق تغير فى تاريخ الجنس البشرى • ذلك لأن البيئة المادية والكيان الروحى لانسان ما قبل التاريخ قد مرا فى ذلك العصر بتحول بلغ من أهميته أن كل شىء سبق ذلك العصر يبدو أقرب الى أن يكون حيوانيا غريزيا ، وكل شىء تلاه يبدو نموا متصلا هادفا • هذه الخطوة الثورية الحاسمة هى أن الانسان لم يعد يعيش عالة على ما تجود به الطبيعة ، ولم يعد يلتقط غذاءه اليومى ويجمعه ، وانما أصبح ينتجه بنفسه • فعندما استأنس الانسان الحيوانات والنباتات ، وربى الماشية وتعلم الزراعة ، بدأ انتصاره على الطبيعة وغزوه لها ، وجعل نفسه مستقلا الى حد ما عن تقلبات القدر والحظ • وهنا يبدأ عصر تلبية الانسان للحاجات المادية لحياته بطريقة منظمة ، ويبدأ الانسان فى العمل والاشتغال بتربية الماشية ، ويختزن ما يلزم لحاجاته فى المستقبل ، ويستثمر الأنواع الرئيسية من رأس المال • وليس من شك فى أن تميز المجتمع الى فئات وطبقات ، والى أشخاص ذوى امتيازات وأشخاص معدمين ، ومستغلين ومستغلين ، قد بدأ أيضا مع هذه البوادر الأولى ـ أى امتلاك أرض صالحة للزراعة ، وحيوانات مستأنسة ، وأدوات ومؤن غذائية • كذلك بدأ تنظيم العمل ، وتقسيم الوظائف ، والتميز المهنى : اذ بدأ يظهر بالتدريج انفصال بين تربية الماشية وزراعة الأرض ، وبين

(**) المنهير كلمة مشتقة من اللغة « البريتونية Breton » بمعنى « الحجر الطويل » ، وهى أحجار منفردة طويلة مستقيمة ، بعضها مصدره طبيعى ، وبعضها الآخر اشبه بشواهد القبور ، أو على الأصح علامة على وجود المدافن ، ومنها ما كان يحدد موقعا مقدسا ، الخ • هى موزعة بين أوروبا وآسيا وافريقيا ، ومعظمها يرجع الى العصر الحجرى • وهى تعد أبسط وأول شكل للآثار الحجرية فى العصور البدائية ، وبلغ بعضها ارتفاعا يزيد على ٢٠ مترا • (المترجم)

(1) Karl Schuchardt : Alteuropa, 1926, P. 62.

الانتاج الأولى والصنعة اليدوية ، وبين الحرف المتخصصة والمصنوعات المنزلية ، وبين اشتغال الذكر واشتغال الأنثى ، والفلاحة والدفاع عن الأرض •

ولقد أدى هذا الانتقال من مرحلة جمع الطعام والصيد الى مرحلة تربية الماشية والزراعة الى تغير فى ايقاع الحياة بأكملها ، لافى مضمونها فحسب • فقد تحولت العشائر الرحل الى مجتمعات محلية مستقرة ، وحلت محل الجماعات المفككة المبعثرة من الوجهة الاجتماعية هيئات اجتماعية منظمة مندمجة محليا • ولقد كان جوردون تشايلد Gordon Childe على حق كل الحق عندما حذرنا من النظر الى هذا الانتقال الى حياة اجتماعية مستقرة على أنه نقطة تحول محددة بدقة ، ورأى من جهة أن صياد العصر الحجرى القديم ذاته كان يسكن فى نفس الكهف أجيالا عديدة فى بعض الأحيان ، كما رأى من جهة أخرى أن الاقتصاد الزراعى وتربية الماشية ، فى عهدهما البدائى ، كانا يرتبطان فى المراحل الأولى بتغيير دورى لمكان الاقامة ، اذ أن الحقول والمراعى كانت تستهلك بعد وقت معين • (١) ومع ذلك ينبغى ألا ننسى ، أولا ، أن استهلاك التربة قد أصبح بالتدريج أقل حدوثا بتحسن أساليب الزراعة ، وثانيا أنه سواء أقصرت المدة التى يقيمها الفلاح وراعى الماشية فى مكان واحد أم طالت، فان العلاقة التى كانت تربطه بمسكنه وبقطعة الأرض التى شعر بارتباطه بها تختلف تماما عن علاقة الصيادين الرحل بها ، حتى لو كان هؤلاء الصيادون يدأبون على العودة بانتظام الى كهوفهم • وأدى هذا الارتباط بين الفلاح ومسكنه الى ظهور أسلوب للحياة يختلف كل الاختلاف عن تلك الحياة المضطربة ، غير المستقرة ، الشبيهة بحياة القرصنة ، التى كان يحياها انسان العصر الحجرى القديم • ذلك لأن الشكل الجديد من أشكال الاقتصاد قد جلب معه قدرا من الاستقرار ، عوضا عن عدم الانتظام الذى كان يتصف به جمع الغذاء والصيد ، وبدلا من الاقتصاد الذى يفتقر الى كل خطة ، والذى كان يعتمد على النهب ، وحياة الكفاف من يوم الى آخر ، والعيش من اليد الى الفم ، ظهر الآن اقتصاد مخطط ، ينظم مقدما لفترات طويلة ، وينطوى على استعدادات لشتى أنواع الاحتمالات ، وأخذ التطور يتجه من مرحلة التفكك الاجتماعى والفوضى الى مرحلة التعاون ، ومن « مرحلة البحث الفردى عن الغذاء » (٢) الى مرحلة الاقتصاد التعاونى الجماعى ــ وان لم يكن ذلك بالضرورة اقتصادا مشاعيا ــ أى الى مجتمع ذى مصالح مشتركة ، ومهام مشتركة ،

---

(1) Gordon Childe : Man Makes Himself, P. 80.

(2) Karl Buecher : Die Entstehung der Volkswirtschaft, I, 1919, P. 27.

ومشروعات مشتركة ، وتطورت الجماعات المنفردة من حالة علاقات القوة غير المنظمة الى مجتمعات محلية مركزية بدرجات متفاوتة ، تحكم بطريقة متجانسة الى حد ما ، ومن حياة بلا مركز ، وبلا نظم مستقرة من ى نوع، الى حياة تدور حول مسكن ومزرعة ، وحقل ومرعى ، ومستوطن ومعبد ٠

في هذه المرحلة أخذت الطقوس الدينية وشعائر العبادة تحل محل السحر ٠ ذلك لأن العصر الحجرى القديم كان يمثل مرحلة تتميز بالأفتقار التام الى العبادات الدينية ٠ فقد كان الانسان مليئا بالخوف من الموت والجوع ، وحاول أن يحمى نفسه من هجمات الأعداء ومن غوائل الحاجة المادية ، ومن الألم والموت ، بأعمال سحرية ، ولكنه لم يربط الحظ الحسن والسيء الذى يناله بأية قوة وراء الأحداث ٠ ولم يبدأ فى الشعور بأن هناك قوى لديها عقل وتملك القدرة على التحكم في مصير الانسان الا بعد أن بدأ يزرع النباتات ويربى الماشية ٠ فشعور الانسان بأن حياته تتوقف على الطقس الملائم والردىء ، وعلى المطر وصحو الشمس ، وعلى البرق والثلوج ، وعلى الوباء والمجاعة ، وعلى خصوبة الأرض أو افتقارها الى الخصوبة ، وتوافر المراعى أو ندرتها ـ هذا الشعور قد اقترن بظهور فكرة الجن والأرواح من شتى الأنواع ، أى الأرواح الخيرة والشريرة ، التى توزع النعم والنقم ، وبفكرة المجهول والغامض ، والقدرات العليا ، والقوى الهائلة ، العالية على العالم والخارقة للطبيعة ، والتى لايستطيع الانسان حيالها شيئا ٠ فالعالم ينقسم نصفين ، بل ان الانسان ذاته يبدو منقسما نصفين ٠ هذه هى مرحلة حيوية الطبيعة animism ، وعبادة الأرواح ، والايمان ببقاء النفس ، وعبادة الموتى ٠ ومع ذلك فان العبادة والايمان كانا مؤديين الى ظهور الحاجة الى الأصـــنام والأحجبة والرموز المقدسة ، وقرابين النذور ، وهدايا المدافن ومبانيها ٠ وظهر عندئذ التمييز بين فن للدين وفن للدنيا ، أى بين فن التصور الدينى وفن التزيـــين الدنيوى ٠ فمن جهة نجد آثارا لأصنام ولفن نحت المقابر ، ومن جهة أخرى نجد فنا خزفيا دنيويا ذا أشكال زخرفية ، كان الى حد ما امتدادا لروح الحرف اليدوية وأساليبها ، كما يقول زمبر Semper ٠

ان العالم ، بالنسبة الى نزعة حيوية الطبيعة animism ، ينقسم الى واقع والى ما فوق الواقع ، والى عالم ظاهرى منظور وعالم أرواح غير منظور ، والى جسم فان ونفس خالدة . وان عادات الدفن وطقوسه لتبين بوضوح أن الانسان فى العصر الحجرى الجديد كان قد بدأ بالفعل ينظر الى النفس على انها جوهر منفصل عن الجسم . ولو رجعنا الى النظرة السحرية الى العــالم لوجدناها واحــدية ، تنظر الى الواقع على أنه نسيج بسيط ، واتصال متماسك لا ينقطع ، أما حيوية الطبيعة فهى

اتجاه ثنائى ، يكون من معرفته ومعتقداته مذهبا يقول بعالمين . وعلى حين أن السحر ذو نزعة حسية ، يتعلق بما هو عينى ، فان المذهب الحيوى روحانى ميال الى التجريد . وبينما يتركز الفكر ، فى الحالة الأولى ، على الحياة فى هذا العالم ، فانه فى الحالة الثانية يتركز على الحياة المقبلة . وهذا هو السبب الرئيسى الذى جعل فن العصر الحجرى القديم يردد أشياء مطابقة للحياة والواقع ، على حين أن فن العصر الحجرى الجديد يضع فى مقابل الواقع التجريبى المعتاد عالما أعلى مصمما تصميما مثاليا. (١) غير أن هذه هى بداية عملية اصطباغ الفن بالصبغة العقلية : أى الاستعاضة عن الصور والأشكال العينية بعلامات ورموز وتجريدات واختصارات وانماط عامة وعلامات اصطلاحية ، وكبت الظواهر والتجارب المباشرة بالفكر والتفسير ، والتأكيد والمبالغة ، والتشويه والتحريف . فلم يعد العمل الفنى مجرد تمثيل لشىء مادى ، وانما أصبح تمثيلا لفكرة ، ولم يعد مجرد تذكر ، وانما أصبح استبصارا ، وبعبارة أخرى فقد حلت العناصر الفكرية غير الحسية فى خيال الفنان محل العناصر الحسية اللاعقلية . وهكذا تحولت الصورة بالتدريج الى لغة رمزية تتخذ شكلا تمثيليا ، وتضاءل الثراء التصويرى pictorial حتى أصبح اختزالا غير تصويرى أو يكاد أن يكون غير تصويرى .

والواقع أن تغير الأسلوب فى العصر الحجرى الجديد يرجع ،آخر الأمر ، الى عاملين : أولهما الانتقال من الأقتصاد الطفيلى ، الاستهلاكى البحت ، لدى المشتغلين بالصيد والتقاط الغذاء ، الى الاقتصاد الانتاجى البناء لدى مربى الماشية وزارعى الأرض ، وثانيهما الاستعاضة عن النظرة الواحدية ، التى يسودها السحر ، الى العالم ، بفلسفة ثنائية النزعة ، هى فلسفة حيوية الطبيعة — اى بنظرة الى العالم تتوقف هى ذاتها على النوع الجديد من الاقتصاد . ذلك لأن مصور العصر الحجرى القديم كان صيادا ، ولذا كان يتعين عليه أن يكون دقيق الملاحظة ، وأن يتمكن من معرفة الحيوانات وخواصها ، وبيئاتها وهجراتها ، من ابسط الآثار والروائح التى تتركها هذه الحيوانات ، وكان لابد له من عين نفاذة تدرك أوجه الشبه والاختلاف بسهولة ، واذن حادة تميز العلاقات والأصوات عن بعد ، اى انه كان من الضرورى أن تتجه حواسه كلها الى الخارج نحو الواقع العينى الملموس . وهذا الاتجاه ذاته ، وتلك الصفات نفسها ، ضرورية للنزعة المطابقة للطبيعة فى الفن أيضا . أما فلاح العصر الحجرى

---

(١) عالج هربرت كون H. Kuehn بالتفصيل علاقة الفن بالتقابل بين النظرة الى العالم على أساس السحر ، والنظرة اليه على أساس حيوية الطبيعة ، وذلك فى كتابه « الفن والثقافة فى فجر البشرية Kunst und Kultur der Vorzeit » ، ١٩٢٩ .

الجديد فلم تعد به حاجة الى حواس الصياد الحادة ، ولذا فان حساسيته وقدراته على الملاحظة قد تدهورت ، وظهرت لديه مواهب أخرى ــ اهمها موهبة التجريد والتفكير العقلى ــ أصبحت لها اهمية فى وسائل الانتاج وكذلك فى فنه الذى أضحت نزعته شكلية ، تصميمية ، شديدة التركيز. والواقع ان أهم الفوارق بين هذا الفن وبين النزعة الواقعية هو انه لا يمثل الواقع على انه صورة متصلة من التجانس التام ، بل على انه مواجهة بين عالمين . فهو فى نزوعه الشكلى يخالف المظهر المعتاد للاشياء ، ولا يعود محاكيا للطبيعة ، وانما يصبح معاديا لها ، وهو لا يشكل اضافة جديدة الى الواقع ، وانما يضع فى مقابله أنموذجا مستقلا خاصا به . والحق ان تلك الثنائية التى ظهرت فى العالم مع عقيدة حيوية الطبيعة ، ووجدت منذ ذلك الحين تعبيرا عنها فى مئات المذاهب الفلسفية ، هى التى يعبر عنها هذا التقابل بين الفكر والواقع ، والنفس والبدن ، والروح والشكل ، وهو التقابل الذى أصبح جزءا لا يتجزأ من مفهوم الفن عندنا . فعلى الرغم من انه قد تأتى من آن لآخر فترات يحل فيها احد هذه العوامل المتعارضة محل الآخر ، فان التوتر بينهما يترك اثره فى كل عصر من عصور الفن الغربى ــ تستوى فى ذلك العصور التى تسودها النزعة الشكلية الدقيقة ، وتلك التى تسودها النزعة الواقعية .

وبحلول العصر الحجرى الجديد ، بدأ الأسلوب الشكلى ، القائم على الزخرف الهندسى ، يدخل فترة طويلة من السيادة المطلقة على نحو لم يبلغه فيما بعد أى اتجاه آخر فى الفن ــ ولا سيما الاتجاه الشكلى ذاته ــ خلال العصور التاريخية التالية على الاطلاق . ذلك لأن هذا الاسلوب يسود عصر البرونز والحديد كله ، والعصور الشرقية القديمة واليونانية القديمة ، باستثناء الفن الكريتى الموقينائى Cretan Mycenean ، اى انه يسود فترة من التاريخ العالمى تمتد من سنة ٥٠٠٠ الى سنة ٥٠٠ ق . م . على وجه التقريب ، وهى فترة زمنية تبدو جميع أساليب الفن التالية قصيرة الأجل بالنسبة اليها ، كما ان الاسلوبين الهندسى والكلاسيكى اللاحقين يبدوان مجرد مرحلتين عابرتين اذا ما قورنا بها . ولكن ما هو العامل الذى أدى الى أن تظل هذه النظرة الى الفن ، التى تتحكم فيها مبادىء الشكل المجرد بكل دقة ، سائدة طوال هذا الوقت ؟ وكيف استطاعت أن تظل قائمة على الرغم من تعاقب النظم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ؟ الواقع أن النظرة الموحدة الى الفن ، خلال الفترة التى سادها الأسلوب الهندسى ، تتمشى مع صفة اجتماعية موحدة مثلها ، كان لها تأثير حاسم فى ذلك العصر بأكمله ، على الرغم من وجود اختلافات فردية ــ وأعنى بها الاتجاه الى تنظيم الاقتصاد بطريقة متجانسة ، والى نوع أوتوقراطى من أنواع الحكم ، واتخاذ موقف كهنوتى فى المجتمع

باكمله ، وهو موقف تسوده العبادة والدين ، ويختلف عن طريقة حياة الصيادين التى ظلت تفتقر الى التنظيم ، والتى كانت حياة بداوة تتسم بنزعة فردية بدائية ، كما يختلف عن الحياة الاجتماعية التى عاشـتها البورجوازية القديمة والحديثة ، والتى كانت حياة تسودها نزعة فردية واعية ، مبنية على فكرة المنافسة . فلقد كانت نظرة مجتمع الصيد الطفيلى ، الذى يعيش أفراده يوما بيوم ، نظرة دينامية ذات نزعة فوضوية، وبالمثل كان فنه مكرسا لتوسيع نطاق التجربة والامتداد بها وتنويعها . أما نظرة طبقة الفلاحين المنتجة ، التى تستهدف ضمان وسائل الانتاج والمحافظة عليها ، فهى نظرة سكونية محافظة ، وأساليبها فى الحياة لا شخصية جامدة ، وبالتالى فان أنواع الفن عندها تقليدية لا تتغير . والواقع أن من الطبيعى تماما أن تظهر ، الى جانب أساليب العمل التى سادت مجتمعات الفلاحين ، والتى هى فى أساسها جماعية وتقليدية ، اشكال ثابتة ، جامدة ، مستقرة فى جميع ميادين الحياة الثقافية . ولقد كان هورنز Hoernes من أوائل من اكدوا الطابع المحافظ العنيد « الذى يتميز به أسلوب طبقة الفلاحين الدنيا ذاته ، مثلما تتميز به طبيعتها الاقتصادية »(١) . كما أن جوردون تشايلد ، حين يصف هذه الروح ، يشير الى حقيقة تسترعى الانتباه ، هى أن أوانى قرية تنتمى الى العصر الحجرى الجديد قد وجدت كلها متشابهة . (٢) وتظل الثقافة الريفية للفلاحين ، التى تسير فى تطور مستقل عن الحياة الاقتصادية غير المستقرة للمدن ، تلتزم أنماط الحياة الدقيقة التنظيم ، التى يتوارثها جيل بعد جيل ، بل ان فن الفلاحين فى العصور الحديثة يكشف عن سمات معينة مازالت ترتبط بالأسلوب الهندسى فى عصور ما قبل التاريخ .

وكان لابد من وجود مراحل وسطى يتحقق بها انتقال الأسلوب من النزعة المطابقة للطبيعة فى العصر الحجرى القديم الى النزعة الهندسية فى العصر الحجرى الجديد . فحتى فى عصر أسلوب النزعة المطابقة للطبيعة ذاته ، نجد الى جانب النزعة السائدة فى جنوب فرنسا وشمال اسبانيا ، والتى تسير فى اتجاه « الانطباعية » (impressionism) ، مجموعة من الصور فى شرق أسبانيا ، أقرب الى الطابع التعبيرى (expressionism) منها الى الانطباعى . اذ يبدو أن منتجى هذه الأعمال قد ركزوا انتباههم كله فى الحركات الجسيمة وديناميتها ، وأرادوا أن يعبروا عنها بطريقة اعمق وأقدر على الايحاء ، فتعمدوا تشويه أبعاد

(1) H. Hoernes — O. Menghin: Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. 3rd edit., 1925, P. 90.

(2) Gordon Childe, op. cit., P. 109.

الأطراف ، ورسموا أرجلا ذات طول مضحك ، وأجزاء عليا للجسم نحيفة الى حد مستحيلا ، وأذرعا مشــوهة ، ومفاصل فى غير موضــعها . ومع ذلك فإن هذه النزعة التعبيرية ليست أكثر تضادا مع النزعة الواقعيةمن أية نزعة تعبيرية أخرى متأخرة . وكل ما فى الأمر هو أن الافراط فى التأكيد وتبسيط السمات عن طريق المبالغة يمهد الطريق للاســـلوب التصميمى والتخطيطى أكثر مما تمهده له الأبعاد والأشكال التى تتسم بأنها صحيحة صحة مطلقة . غير أن التبسيط التـــدريجي للخطوط الخارجية وتنميطها ، وهى الصفة التى لاحظ هنرى برويHenri Breuil وجــودها فى المرحلة الأخــيرة للتطور فى العصر الحجرى القديم ، والتى عرفها بأنها «صبغ للأشكال الطبيعية بصبغة تقليدية»(١) ، تمثل أول انتقال حقيقى الى النزعة الهندسية فى العصر الحجرى الجديد . وهو يقدم الينا وصفا للعملية التى يزداد خلالها الاهمال فى أداء الرسوم المطابقــة للطبيعة ، ويتزايد التجريد والجمود الشكلى والنزعة التصميمية فيها باطراد ، ويبنى على اساس هذه الملاحظة نظريته القائلة بتطور الأشكال الهندسية من النزعة المطابقة للطبيعة ، وهى عملية يجوز انها قد سارت دون اى انقطاع داخلى ، ومع ذلك فلم يكن من الممكن أن تحدث مستقلة عن الظروف الخارجية . ويتخذ الاتجاه التخطيطى اتجاهين : فهو من جهة يستهدف البحث عن أشكال للاتصال والتعبير تتميز بأنها واضحة يسهل فهمها ، وهو من جهة اخرى يخلق انواعا بسيطة جذابة من الزخارف . وهكذا فاننا نشهد بالفعل ، عند نهاية العصر الحجرى القديم ، تطور الأشكال الرئيسية الثلاثة للتمثيل التصويرى : المحاكىimitative ، والاخبارى informative ، والزخرفى decorative ــ أى بعبارة اخرى ، المشابهة المطابقة للطبيعة ، والعلامة الكتابية التصويرية ، والزخرف التجريدى .

ولقد كانت الأشكال الانتقالية من النزعة المطابقة للطبيعة الى النزعة الهندسية تناظر المراحل الوسطى التى ادت الى الانتقال من الاقتصاد الاستغلالى الى الاقتصاد الانتاجى . واغلبّ الظن أن البوادر الأولى للزراعة وتربية الماشية قد ظهرت حتى فى قبائل معينة تحترف الصيد ، نتيجة لحرصها على حفظ الثمار والمحافظة على الحيوانات المستأنسة ــ وربما الحيوانات المقدسة فيما بعد(٢) . ولم يكن هذا التغير انقلابا مفاجئا لا فى

(1) Henri Breuil: «Stylisation des dessins à l'âge du renne», L'Anthropologie, 1906, VIII, pp. 125 ff — C.E.M.C. Burkitt: «The Old Stone Age», PP. 170-3.

(2) Heinrich Schurtz : «Die Anfaenge des Landbesitzes». Zeitschr. fuer Sozialwiss, III, 1900.

الفن ولا فى الاقتصاد ، بل لابد انه قد حدث بالتدريج فى كلا المجالين . ولابد ان الظواهر الانتقالية فى كلا الميدانين كان كل منها يعتمد على الآخر على نفس النحو الذى كانت فيه النزعة المطابقة للطبيعة تعتمد على الصيد الطفيلى ، من جهة ، والنزعة الهندسية تعتمد على الزراعة الانتاجية من جهة أخرى . وبهذه المناسبة فاننا نجد فى التاريخ الاقتصادى والاجتماعى للاجناس البدائية الحديثة حالة مشابهة ، تؤدى بنا الى القول بأن هذه العلاقة أنموذج يتكرر على الدوام . فالبوشمن ، وهم صيادون رحل شأنهم شأن انسان العصر الحجرى القديم ، يمرون بمرحلة التطور التى اطلقنا عليها اسم « البحث الفردى عن الغذاء » ، فليست لديهم معرفة بمعنى التعاون الاجتماعى ، ولا يؤمنون بأرواح أوجن ، وانما يركزون اهتمامهم على ممارسة السحر . وهم ينتجون فنا ذا نزعة مطابقة للطبيعة يشبه التصوير فى العصر الحجرى القديم الى حد يدعو الى الدهشة . كذلك فان زنوج ساحل أفريقيا الغربية ، الذين يمارسون الزراعة الانتاجية ، لديهم نزعة شكلية صارمة ، ولديهم فن تجريدى ، ذو تصميم هندسى ، مشابه لفن انسان العصر الحجرى الجديد(١) .

ولا يكاد يكون من الممكن أن يقال عن الظروف الاقتصادية والاجتماعية لهذين الأسلوبين اكثر واوضح من أن النزعة المطابقة للطبيعة ترتبط بأنماط اجتماعية ذات اتجاه فردانى وفوضوى ، وبنوع من الافتقار الى التراث، والى التقاليد الثابتة ، وبموقف دنيوى صرف ، على حين ان النزعة الهندسية ترتبط باتجاه الى التجانس فى التنظيم ، وبنظم مستقرة ، وبنظرة الى الحياة يوجهها الدين الى حد بعيد . على أن أى شىء يقال بالاضافة الى مجرد التصريح بهذه العلاقات ، لابد أن يكون فى معظم الأحيان مبنيا على الخلط والغموض . وهناك أيضا مفاهيم غامضة كهذه يرتكزعليها ذلك الارتباط الذى حاول ڤلهلم هاوزنشتين Wilhelm Hausenstein أن يقيمه بين الأسلوب الهندسى والأسلوب الشيوعى الذى كانت تتبعه «الديمقراطيات الزراعية»(٢) . فهو يجد فى كلتا الظاهرتين نزعة تسلطية ، تتجه الى المساواة والتخطيط ، ومع ذلك فاته أن هذه المفاهيم لا يكون لها نفس المعنى فى هذين الميدانين المتميزين، ميدان الفن وميدان المجتمع ، وأن النظر الى هذه المفاهيم بطريقة مرنة يؤدى من جهة الى الربط بين نفس الأسلوب وبين اشكال اجتماعية

(1) Cf. H. Obermaier — H. Kuehn : Bushman Art — H. Kuehn : Die Kunst der Primitiven. — Herbert Read : Art and Society, 1936 — L. Adam : Primitive Art, 1940.

(2) Wilhelm Hausenstein : Bild und Gemeinschaft ,1920. «Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst», in «Archiv fuer Sozialwiss. und Sozialpolitik», vol. 36. 1913.

مختلفة كل الاختلاف ، كما يؤدى من جهة اخرى الى الربط بين نفس النظام الاجتماعى واشد الأساليب الفنية تباينا . فالمعنى السياسى المقصود بكلمة « تسلطى authoritarian» يمكن ان ينطبق على انظمة المجتمع الاشتراكية فضلا عن الاقطاعية وفضلا عن الشيوعية ، على حين ان حدود الأسلوب الهندسى اضيق بكثير ، فهى لا تشمل فن المدنيات الأوتوقراطية كله ،ناهيك بفن الاشتراكية . وبالمثل فان مفهوم «المساواة» يكون ، عند استخدامه فى مجال المجتمع ، اضيق نطاقا منه عند استخدامه فى مجال الفن . فهو من وجهة النظر الاجتماعية السياسية يقابل شتى أنواع المبادىء الأوتوقراطية ، أما فى ميدان الفن ، حيث لا يكون له الا معنى ما يعلو على الشخصية وما هو مضاد للفردية ، فانه يمكن أن يساير نظما اجتماعية شديدة التباين ، ومع ذلك فان أقل الاتجاهات تمشيا معه هى الروح الديمقراطية والاشتراكية . فاذا انتقلنا الى لفظ « التخطيط » وجدنا انه لا توجد ، آخر الأمر ، علاقة مباشرة بين التخطيط الاجتماعى والتخطيط الفنى . ذلك لأن التخطيط الذى يعنى استبعاد المنافسة الحرة غير المنظمة فى المجال الاقتصادى ، والتخطيط الذى يدل على التنفيذ الدقيق التنظيم لخطة فنية تحدد مقدما بأدق تفاصيلها ، لا يمكن أن تكون بينهما الا علاقة مجازية على أقصى تقدير ، أما فى ذاتهما فانهما يمثلان مبدأين يختلفان اختلافا مطلقا. ومن الممكن جدا أن نتصور سيادة فن ذى نزعة شكلية فردية فى اقتصاد ومجتمع مخطط . والحق انه لا يكاد يكون هناك ما هو اخطر على التفسير الاجتماعى للبناءات الحضارية من هذا الخلط ، الذى يسهل تعرض المرء للوقوع فيه . اذ ليس أيسر من ايجاد ارتباطات براقة بين مختلف اساليب الفن والأنماط الاجتماعية التى تسود فى اى عصر بعينه ، دون أن تكون هذه الارتباطات مبنية الا على مجاز بحت ، كما أنه ليس هناك ما هو أكثر اغراء من المباهاة بوضع مثل هذه التشبيهات الجريئة . غير أن هذه شراك تنصب للحقيقة ، لا تقل خطورة عن تلك الأوهام التى عددها « بيكن » ، ومن الممكن جدا أن تندرج فى قائمة التحذيرات التى وضعها ، تحت اسم « أوهام الخلط والاشتراك اللفظى idola aequivocationis (*)

(*) يشير المؤلف هنا الى اوهام بيكن المشهورة (idola) ، وهى أوهام الجنس والكهف والمسرح والسوق ، التى تمثل أهم انواع الأخطاء التى يقع فيها الفكر البشرى على مستوى الأفراد والجماعات . (المترجم) .

الفصل الثالث

الفنان بوصفه ساحرًا وكاهنا
الفن بوصفه مهنة وحرفة ومنزلية

كان خالقو رسوم الحيوانات فى العصر الحجرى القديم ، على الأرجح، صيادين «محترفين» ، وهو استنتاج يكاد يصل الى مرتبة اليقين المطلق ، نظرا الى ما نلمسه لديهم من معرفة دقيقة بالحيوانات . وليس من المحتمل ان عملهم «كفنانين» أو أى اسم آخر كان يطلق عليهم ، كان يؤدى الى اعفائهم من واجبات البحث عن الغذاء(١) . غير أن هناك شواهد معينة تؤدى قطعا الى الاعتقاد بأنه قد بدأ يظهر بالفعل نوع من التمايز المهنى — وان كان ذلك ربما قد اقتصر على هـذا الميدان وحده . فاذا نظرنا الى تصـوير الحيـوانات — كما نفترض — على انه كان يخدم بالفعل أغراض السحر ، فلن يكاد يكون هناك عندئذ مجال للشك فى أن الأشخاص الذين كانوا قادرين على انتاج هذه الأعمال كانوا يعدون فى الوقت ذاته موهوبين بقوة سحرية ، وكانوا نتيجة لذلك يقابلون باحترام خاص ، فأصبح لهم مركز جلب لهم امتيازات معينة ، وحررهم — جزئيا على الأقل — من أعباء البحث عن الغذاء . وبهذه المناسبة فان الأسلوب الفنى المرهف المحكم للصور التى رسمت فى العصر الحجرى القديم ، هو شاهد على أن هذه أعمال لم يقم بها هواة ، وانما قام بها أخصائيون مدربون قضوا وقتا غير قصير من حياتهم يتعلمون فنهم ويمارسونه ، وكانوا طبقة من المحترفين قائمة بذاتهـا . بل ان العثـور على « تخطيطات » و « ومسـودات » ، و « رسوم تلاميذ » مصححة ، الى جانب الصور الأخرى الباقية ، يؤدى الى الاعتقاد بأن من المحتمل جدا أن يكون قد وجد فى ذلك العصر نشاط تعليمى منظم ، له مدارسه ومعلموه واتجاهاته وتقاليـده المحليـة(٢) . وهكذا يبدو أن الفنان الساحر كان أول مثل للتخصص وتقسيم العمل .

(1) Cf. Fr. M. Heichelheim : Wirtschaftsgeschichte des Altertums, 1938, PP. 23-4.

(2) H. Obermaier : Urgeschichte der Menschheit, 1931, P. 209 — M.C. Burkitt : The Old Stone Age, PP. 215.216.

وعلى أية حال فهو قد انبثق من بين صفوف المجموع غير المتمايز، الى جانب الساحر العادى والطبيب ، بوصفه أول « المحترفين » ، ولما كان يمتلك مواهب خاصة ، فقد كان هو الذى مهد الطريق لظهور طبقة الكهنة الحقيقية ، التى لن يقتصر ادعاؤها ، عندما تظهر فيما بعد ، على أن لديها قدرات ومعارف غير عادية ، بل ستزعم أن لديها نوعا من القداسة ، وستمتنع عن أداء جميع الأعمال العادية . ومع ذلك فحتى الاعفاء الجزئى لطبقة واحدة من مهام البحث المباشر عن الغذاء هو دليل على وجود أوضاع متقدمة نسبيا ؛ اذ أنه يعنى أن لدى هذا المجتمع من الوسائل ما يتيح له أن يتحمل هذا الترف ، وأعنى به وجود الأخصائيين فيه . والواقع أن النظرية القائلة بأن للثروة قدرة على النهوض بالفن ، تصدق تماما على تلك الأوضاع التى كان الانسان فيها لا يزال يعتمد على سد المطالب اليومية لمعيشته . فوجود أعمال فنية فى مرحلة التطور هذه هو فى واقع الأمر علامة على وجود نوع من الوفرة فى وسائل العيش ، وعلى تحرر نسبى من الانشغال المباشر بالحصول على الغذاء . غير أن من المستحيل تطبيق هذه النظرية على الأوضاع الأكثر تقدما الا بشروط معينة، اذ أنه حتى وان كان من الصحيح أن امكان وجود مصورين ونحاتين هو فى ذاته دليل على وجود قدر معين من الوفرة المادية ، لابد أن يكون المجتمع على استعداد لاقتسامه مع هؤلاء الاخصائيين « غير المنتجين » ، فان من الواجب الا يطبق المبدأ على طريقة ذلك العلم الاجتماعى البدائى ، الذى يجعل العصور الذهبية للفن مقترنة — ببساطة — بعهود الازدهار الاقتصادى .

والأرجح أن النشاط الفنى فى العصر الحجرى الجديد قد انتقل ، بعد التفرقة بين فن دينى وفن دنيوى ، الى أيدى فئتين متباينتين . والأمر الذى يكاد يكون مؤكدا هو أن الرجال وحدهم ، والسحرة والكهنة قبل غيرهم ، هم الذين كان يعهد اليهم بمهام الفن المتعلق ببناء القبور ونحت الأصنام ، فضلا عن أداء الرقصات الدينية ، التى أصبحت الآن الفن الرئيسى فى عصر حيوية الطبيعة animism — هذا اذا جاز للمرء أن يطبق نتائج البحث الأنثروبولوجى على الأوضاع السائدة فى عصر ما قبل التاريخ(١) .

أما الفن الدنيوى ، الذى أصبح الآن يقتصر على الخوف ، وكان عليه أن يحل مشكلات زخرفية فحسب ، فقد عهد به كله على الأرجح الى النساء ، ويجوز أنه كان يؤلف جزءا من الأعمال المنزلية . ويربط هورنز بين الطابع الهندسى لفن العصر الحجرى الجديد بأسره وبين العنصر

---

(1) Hoernes-Menghin, op. cit., P. 574.

الأنثوى . فهو يعتقد أن « الأسلوب الهندسى هو قبل كل شيء أسلوب نسائى ، فهو نسائى فى طابعه ، وهو فى الوقت ذاته يحمل طابع الدقة والتنظيم »(١) . وقد تكون هذه الملاحظة صائبة ، غير أن التفسير مبنى على نوع من الخلط . فهو يقول فى موضع آخر « ان الزخرف الهندسى يبدو أكثر ملاءمة لروح المرأة ، التى تتميز بأنها أقرب الى الطابع المنزلى ، وبأنها تميل بشدة الى التنسيق ، وتتصف فى الوقت ذاته بالحرص المتطرف ، منه الى روح الرجل . ولو نظرنا اليه من الزاوية الجمالية المحضة لكان نوعا من الفن يتصف بضآلة القيمة والجمود وضيق الأفق الشديد، على الرغم من كل ما فيه من ترف وبريق ، ولكنه فى هذه الحدود صحى وفعال ، يسر العين بفضل الجهد الذى يتبدى فيه ، والروح الزخرفية الظاهرية التى يتسم بها ، والتى هى تعبير عن الروح النسائية فى الفن » (٢) . والحق أن المرء لو سمح لنفسه باستخدام مثل هذه الطريقة المجازية فى التعبير ، لاستطاع أن يربط — بنفس القوة — بين الأسلوب الهندسى والروح الصارمة الميالة الى السيطرة عند الرجل .

ويمكن القول ان استيعاب الصناعات المنزلية والحرف المنزلية النسائية لجزء من النشاط الفنى، أى اندماج النشاط الفنى بأنواع أخرى من النشاط ، هو مظهر من مظاهر التأخر اذا ما تأملناه من وجهة نظر تقسيم العمل والتمايز المهنى . ذلك لأن أقصى ما أصبح الآن موجودا هو انقسام وظيفى بين الجنسين ، لا بين الطبقات المهنية . وعلى ذلك ، فعلى الرغم من ان المدنيات الزراعية تشجع التخصص بوجه عام ، فانها تضع حدا مؤقتا لوجود طبقة الفنانين المحترفين . ويكتمل هذا التحول اذا علمنا ان مظاهر النشاط الفنى التى أصبحت تمارس بوصفها نشاطا جانبيا ، لا تقتصر على تلك التى تمارسها النساء ، بل أصبحت تمتد أيضا الى تلك التى ظل الرجال يحتفظون بها . صحيح أن كل نشاط فى ميدان الصنائع — مع احتمال استثناء فن صناعة الأسلحة — كان فى هذه المرحلة نشاطا «جانبيا» من هذا النوع(٣) ، ولكن من الواجب ألا ننسى أن الانتاج الفنى، على خلاف كل الأنواع الأخرى للعمل اليدوى ، كان قد سار فى طريق مستقل منذ عهد بعيد ، ولم يصبح عملا يمارسه هواة فى أوقات فراغهم الا فى الوقت الذى نتحدث عنه . وانه لمن الصعب أن نقرر ان كانت نهاية طبقة الفنانين المستقلة هى احد الأسباب التى أدت الى تبسيط الأشكال الفنية وصبغها بصبغة تخطيطية ، أم هى نتيجة لهذا التبسيط والتخطيط . ومن المؤكد أن الأسلوب الهندسى ، بما فيه من وحدات بسيطة تقليدية ،

(1) Ibid., P 108.
(2) Ibid., P. 40.
(3) Fr. M. Heichelheim, op. cit., PP. 82-3.

لايقتضى اى نوع من التدريب الدقيق الذى يقتضيهاسلوب النزعة المطابقة للطبيعة ، ولكن ينبغى أن نلاحظ من جهة أخرى أنروح الهواية التى يجعلها هذا الأسلوب ممكنة ربما كانت تسهم بالكثير فى تبسيط الأشكال الفنية.

ومن المعروف ان الزراعة والرعى يؤديان الى استمتاع الانسان بفترات طويلة من الفراغ . فالعمل فى المزارع يقتصر على مواسم معينة ، والشتاء طويل ، وهو يتيح فترات طويلة للراحة من العمل . ومن هنا فان فن العصر الحجرى الجديد يحمل طابع «الفن الريفى» ، ليس فقط لأن أشكاله اللاشخصية التقليدية تتمشى مع الروح الريفية المحافظة ، بل ايضا لانه نتاج لوقت الفراغ هذا . ومع ذلك فانه بعيد كل البعد عن أن يكون فى الوقت ذاته « فنا شعبيا » ، كفن الفلاحين اليوم . وهو على أية حال لا يكون فنا شعبيا مادام التمايز فى طبقات متباينة داخل المجتمعات الريفية لم يكن قد اكتمل بعد — اذ ان « الفن الشعبى » لا يكون له معنى ، كما قال البعض ، الا فى مقابل «فن الطبقة الحاكمة» ، أما فن جمهور الناس الذى لم ينقسم بعد الى « طبقات حاكمة وطبقات خادمة ، وطبقات عليا مترفعة وأخرى دنيا متواضعة » فلا يمكن أن يوصف بأنه « فن شعبى » وذلك على الأقل لأنه لا يوجد أى نوع آخر من الفن على الاطلاق(١) . كما أن فن الفلاحين فى العصر الحجرى الجديد لم يعد «فنا شعبيا» بعد أن تحقق هذا التمايز ، لأن الأعمال التى تخلقها الفنون الجميلة أصبحت عندئذ مخصصة للطبقة العليا المالكة ، واصبحت هذه الطبقة — اى نساؤها عادة — هى التى تؤديها . فعندما تجلس پنيلوپى Penelope الى المغزل الى جانب وصيفاتها ، تظل هى ، الى حد ما ، المرأة الريفية الفنية ، ووريثة الفن النسائى فى العصر الحجرى الجديد . ذلك لأن العمل اليدوى ، الذى اصبح محتقرا فيما بعد ، كان لايزال يعد فى ذلك العصر نشاطا شريفا الى ابعد حد ، وذلك على الأقل بقدر ما كانت النساء يقمن به فى البيت .

والواقع أن للأعمال الفنية الباقية من عصر ما قبل التاريخ أهمية فائقة بالنسبة الى الدراسة الاجتماعية للفن — لا لأنها كانت بالمصادفة معتمدة بدرجة أكبر على الظروف الاجتماعية ، بل لأنها تتيح لنا أن ندرك العلاقات بين الأنماط الاجتماعية وبين نوع الفن السائد بصورة اوضح مما يتيحه لنا فن العصور اللاحقة . فطوال تاريخ الفن لا نجد على الاطلاق ما يلقى من الضوء على الارتباط بين تغير الأسلوب الفنى والتغير المقترن به فى الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ، بقدر ما يلقيه الانتقال من العصر

(1) Hoernes-Menghin, P. 580.

الحجرى القديم الى العصر الحجرى المتأخر . ففى ثقافات ما قبل التاريخ تظهر علامات تاثرها بالأحوال الاجتماعية بصوره أوضح مما تظهر عليه فى الثقافات المتأخرة ، حيث تستمر أنواع كانت قد أصبحت متحجرة جزئيا ، وتظل تتوارث من المرحلة السابقة ، وتمتزج فى كثير من الأحيان مع الانواع الجديده التى لا زالت تحتفظ بحيويتها ، دون ن يكون من الممكن التمييز بينها . فكلما ارتفع مستوى الثقافة التى ندرس فنها ، ازداد تعقد شبكه العلاقات وغموض الأصل الاجتماعى الذى ترتبط به . وكلما ازدادت ، فى عصر ما ، عظمه فن معين ، او أسلوب معين ، أو نوع معين ، ازداد طول الفترات التى يسير فيها التطور وفقا لقوانين داخليه مستقلة خاصة به ، دون تأثر بالتقلبات الخارجية . وكلما طالت هذه المراحل المستقلة ، ازدادت صعوبة ايجاد تفسير اجتماعى للعناصر المنفردة فى ذلك الكل المعقد الذى يكونه النوع الفنى موضوع البحث . وعلى ذلك فان العصر الذى يعقب العصر الحجرى مباشرة ، والذى تتحول فيه الثقافات الريفية الى ثقافات حضرية أكثر ديناميه ، مبنيه على التجارة والصناعة ، يكشف عن بناء يبلغ من التعقد النسبى حدا لا يتسنى معه ايجاد تفسير اجتماعى مرض الى حد بعيد لظواهر معينة . ففى هذا العصر أصبح الفن الهندسى الزخرفى موطد الدعائم الى حد يكاد يستحيل معه اقتلاعه من جذوره ، ويظل هو السائد ، دون أن يكون ذلك على ما يبدو راجعا الى سبب اجتماعى محدد . أما حين يظل كل شىء مرتبطا مباشرة بالحياة الفعلية ، كما هى الحال فى عصور ما قبل التاريخ ، وحين لا تكون هناك أنواع مستقلة ، أو فروق فى المبدأ بين القديم والجديد ، وبين التراث القديم والعصر الجديد ، فعندئذ يكون التفسير الاجتماعى للظواهر الثقافية بسيطا نسبيا ، ومجديا الى حد بعيد .

الباب الثانى

الثقافات الحضرية فى الشرق القديم

الفصل الأول

العناصر السكونية والحركية في فن الشرق القديم

كانت نهاية العصر الحجرى الجديد مؤذنة باعادة توجيه الحياة على نحو لا يقل شمولا عن ذلك الذى حدث فى بدايته ، وبثورة فى الاقتصاد ونظم المجتمع لا تكاد تقل عن تلك التى حدثت فى مطلعــه . ففى بداية ذلك العصر كان مظهر التحول هو الانتقال من الاستهلاك المجــرد الى الانتاج ، ومن الفردية البدائية إلى التعاون ، أما فى نهايته فقد أصبح مظهر التحول هو بداية التجارة والحرف اليــدوية المستقلة ، وظهور المدن والأسواق ، وتجمع السكان وتمايزهم . وفى كلتا الحالتين تتمثل لنا صورة تغير كامل ، وان كان حدوث هذا التغيير يتخذ فى الحالتين صورة تحول متدرج أكثر مما يتخذ صورة انقلاب مفاجىء . ففى معظم النظم والعــادات الســائدة فى عالم الشرق القديم ، نجــد أن الأنواع الأوتوقراطية من الحكومات ، والاحتفاظ الجزئى بالاقتصاد الطبيعى ، وتغلغل العقائد الدينية فى الحياة اليومية ، والاتجاه الشــكلى الدقيق فى الفن ــ وهى كلها عادات وتقــاليد متخلفــة من العصر الحجــرى الجديد ــ تستمر جنبا الى جنب مع أسلوب الحياة الحضرى الجديد . ففى مصر والعراق واصل الفلاحون حياتهم الخاصــة التى تحــددت معالمها تقليديا ، على نحو مستقل عن صخب المدينة واضطرابها ، وذلك فى مستوطناتها القروية ، وفى اطار اقتصادها المنزلى . وعلى الرغم من أن تأثيرها ظل فى تضــاؤل مستمر ، فان روح تقاليدها مازالت ملحوظة حتى فى آخر واعلى مظاهر الثقافات الحضرية الشديدة التعقيد فى هذه البلدان .

وأوضح المظاهر التى تعبر عن التغير الحاسم فى أسلوب الحيــاة الجــديد ، هو أن الانتاج الأولى لم يعد هو الحرفيــة الرئيســية ، الأكثر تقدمية من الوجهة التاريخية ، وانما أصبح الآن يخدم التجارة والحرف

اليدوية . وأدى ازدياد الثروة ، وتراكم الأرض الصالحة للزراعة وكميات الغذاء الوفيرة في أيد قليلة نسبيا ، الى خلق حاجات جديدة أكثر الحاحا وتنوعا ، للمنتجات الحرفية ، كما أدى الى مزيد من تقسيم العمل . فانبثق ، من البيئة المنزلية المقفلة ، صانع صور الأرواح والآلهة والناس ، والأدوات المنزلية المزخرفة ، والحلى ، وأصبح اخصائيا يرتزق من حرفته . ولم يعد صانع هذه المنتجات هو الساحر الملهم ، أو واحدا من أفراد العائلة لا يتميز الا ببراعته اليدوية ، وانما أصبح صانعا حرفيا ينحت التماثيل ويرسم الصور ويشكل الأواني ، مثلما يصنع غيره الفئوس والأحذية ، ولم يكن له من الاحترام ما يزيد على ما للحداد أو الحذاء . ولا شك في أن الاكتمال الحرفي للعمل الفني ، والسيطرة الأكيدة على المادة الصعبة ، والدقة التامة في الأداء ، وهي الصفات التي تلاحظ بوجه خاص في مصر القديمة (١) ، في مقابل عدم الاكتراث الذي يرجع الى الهواية أو الى ما يشبه العبقرية في الفن الأسبق عهدا ، انما هو نتيجة للتخصص المهني للفنان ، ولحياة المدينة بما فيها من منافسة متزايدة بين قوى متعارضة ، ولتكوين صفوة مختارة من العارفين بأسرار الفن ، الخبيرين بأصوله ، في المراكز الثقافية بالمدينة ، وفي مقار المعابد والبلاط الملكي .

ان المدينة تتميز بتركيز السكان ، وبوجود مؤثرات عقلية ناجمة عن الانصال الوثيق بين مختلف مستويات المجتمع ، وبتقلب أسواقها ، وبروح مضادة للتراث ، تتحكم فيها الطبيعة الخاصة للسوق ، كما تتميز بتجارتها الخارجية . واتصال تجارها بالبلدان والشعوب الأجنبية ، وباقتصاد نقدي كان بطبيعة الحال بسيطا في البداية ، وبسرعة تحرك الثروة فيها نتيجة لطبيعة الاقتصاد النقدي . وقد كان من المحتم أن يكون للمدينة ، نتيجة لكل هذه الصفات ، تأثير ثوري في كل ميدان من ميادين الحياة الثقافية ، وأن تؤدي الى ظهور أسلوب في الفن أكثر دينامية وفردية ، وأكثر تحررا من تأثير الأشكال والأنماط القديمة ، بالقياس الى النزعة الهندسية في العصر الحجري الجديد . وكل ما أدت اليه النزعة المحافظة المشهورة في فن الشرق القديم ، وهي النزعة التي بالغ فيها الكثيرون بافراط ، وكذلك بطء التطور الكامل لهذا الفن ، وطول مدة كل واحد من اتجاهاته ، هو أنها حدت من التأثير التركيزي لأساليب الحياة الحضرية الجديدة ، ولكنها لم تبطل هذا التأثير . ذلك لأن المرء لو قارن اتجاه الفن المصري بتلك الأحوال التي كانت فيها « كل أواني القرية متشابهة » ، ولم يكن

(1) Cf. Ludwig Curtius : Die Antike Kunst, I, 1923, P. 71.

من الممكن فيها التعبير عن المراحل المتميزة للتطور الثقافى الا من خلال الوف السنين ، فان المرء يشعر عندئذ بظواهر أسلوبية كثيرا ما تفوتنا الاختلافات بين احداها والأخرى ، لا لشىء الا لكونها غريبة عنا ، مما يزيد من صعوبة التفرقة بين خصائصها المميزة. غير أن المرء يشوه الماهية الباطنة لهذا الفن لو حاول أن يستخلصه كله من مبدأ واحد ، وأن يغفل هذه الحقيقة ، وهى انه يحمل فى ذاته استقطابا بين السكونى والحركى ، والمحافظ والتقدمى ، والشكلى البحت والاتجاهات التى تقضى على الشكلية . ولا يمكن أن يفهم المرء هذا الفن فهما صحيحا الا اذا أحس بالقوى الحية للفردية التجريبية والنزعة الطبيعية التوسعية من وراء الأشكال التقليدية الجامدة ، وهى قوى تنبثق من النظرة الحضرية الى الحياة ، وتقضى على الحضارة الجامدة التى سادت فى العصر الحجرى الجديد . ومع ذلك لا ينبغى أبدا أن يؤدى هذا الانطباع بالمرء الى الاقلال من قيمة الروح المحافظة التى كان لها تأثيرها فى تاريخ الشرق القديم . ذلك لأن النزعة الشكلية التخطيطية لثقافة الفلاحين فى العصر الحجرى الجديد قد ظلت تمارس تأثيرها ، بل تنتج فروعا دائمة التجدد للنمط القديم . والأهم من ذلك أن القوى الاجتماعية الغالبة ـ وأهمها القصر الملكى والكهنوت ـ قد أسهمت ، خلال المراحل الأولى على الأقل من العصر الشرقى القديم ، فى المحافظة على الوضع القائم ، وعلى الأشكال التقليدية للفن والعبادة بقدر الامكان .

ولقد كان الفنان فى ذلك المجتمع مضطرا الى العمل فى ظروف من القهر لو طبقنا عليها النظريات الجمالية التحررية الحديثة ، لاستحال أساسا انجاز أى عمل ثقافى أصيل منذ البداية . ومع ذلك فان بعضا من أروع الأعمال الفنية قد ظهرت هنا ، فى الشرق القديم ، على وجه التحديد ، وذلك فى ظل أقسى ضغط يمكن تصوره ، مما يثبت أنه لاتوجد علاقة مباشرة بين الحرية الشخصية للفنان وبين القيمة الجمالية لأعماله . ذلك لأن من الحقائق التى ينبغى الاعتراف بها أن كل مقصد للفنان ينبغى أن يشق طريقه من خلال شبكة شديدة الاحكام . فكل عمل فنى ينتج بفضل التوتر بين سلسلة من المقاصد وسلسلة من العوامل التى تقاوم تحقيق هذه المقاصد ـ أعنى توترا بين عوامل مقاومة مثل عدم السماح بموضوعات معينة ، ومظاهر التعصب الاجتماعى ، وسوء الحكم لدى الجماهير ، وبين المقاصد التى اما أن تكون قد استوعبت بالفعل عوامل المقاومة هذه ، واما أن تقف فى وجهها صراحة ودون مواربة. فاذا كانت عوامل المقاومة فى اتجاه معين مما يستحيل التغلب عليه ، فعندئذ تتحول ملكة الابتكار لدى الفنان وقدرته على التعبير الى هدف لا يعترض طريقه شىء ، ولكنه نادرا مايكون لديه مجرد الشعور بأن العمل الذى انجزه بديل للعمل الحقيقى . وحتى

فى أشد الديمقراطيات تحررا نجد أن الفنان لا يتحرك بحرية وانطلاق كاملين . فهناك عوامل لاحصر لها ، خارجة عن نطاق فنه ، تعمل على تقييد حريته حتى فى مجتمع كهذا • وقد يكـون للاختلاف فى مقدار الحريـة اهمية عظمى بالنسبة اليه شخصيا ، أما من حيث المبدأ فليس ثمة فارق بين الأوامر الغاشمة لحاكم مطلق ، وبين تقاليد النظام الاجتماعى ، حتى لو كان ذلك النظام شديد التحرر . ولو كانت القوة فى ذاتها مضادة لروح الفن ، لما أمكن أن تنشأ الأعمـال الفنية الرائعة الا فى حالة من الفوضى الكاملة • ولكن الواقع أن الشروط التى تتوقف عليها الطبيعة الجمالية لعمل ما تتجاوز نطاق التقابل بين الحرية والقهر السياسيين • ومعنى ذلك أنه اذا كانت وجهة النظر الفوضوية على خطأ ، فان الموقف المتطرف الآخر لايقل عنها خطأ ، وأعنى به افتراض أن القيود التى تحد من حرية الفنان فى الحركة هى فى ذاتها نافعة مثمرة ، وأن حرية الفنان الحديث هى المسـئولة بالتالى عن عيوب الفن الحـديث ، وأن من الواجب فرض القهر والقيود بطريقة مصطنعة على أساس أنها هى الضمانات المزعومة لظهـور فن له « أسلوب » بالمعنى الصحيح •

الفصل الثانى

مركز الفنان ..
وتنظيم الإنتاج الفنى

كان الكهنة والحكام هم أول من استخدموا الفنانين ، وظلوا لفترة طويلة ينفردون باستخدامهم . وكانت أهم « الورش » الفنية التى يعمل بها الفنانون طوال فترة حضارة الشرق القديم تقع فى المعابد وقصور الأمراء . فى هذه « الورش » كان الفنانون يعملون اما بوصفهم متطوعين واما بوصفهم موظفين مجبرين ، أعنى بوصفهم عمالا لديهم حرية الحركة أو بوصفهم عبيدا مدى الحياة . وفى هذه الظروف أنجز أعظم وأروع قدر من الانتاج الفنى فى ذلك العصر . فعندما تكدست الأرض لأول مرة ، كان ذلك فى أيدى المحاربين واللصوص ، والغزاة والمغتصبين والزعماء والأمراء ، ومن الجائز جدا أن أول ملكية تدار بطريقة منظمة هى الاقطاعيات الزراعية الخاصة بالمعابد — أى ملكيات الآلهة التى اقامها الأمراء وادارها الكهنة . وعلى ذلك فان من المرجح الى حد بعيد أن يكون الكهنة أول من استخدموا الفنانين بانتظام ، وأول من كلفوهم بأعمال ، أما الملوك فكل ما فعلوه هو أنهم حذوا حذوهم فحسب . ولقد كان فن الشرق القديم مقتصرا أولا — باستثناء الصناعة المنزلية — على اداء الأعمال التى يطلبها هؤلاء السادة . وكان الجزء الأكبر من الانتاج الفنى فى ذلك العصر مؤلفا من هدايا نذرت للآلهة ، ونصب تذكارية للملوك ، ومن متطلبات عبادة الآلهة أو الحاكم ، ومن أدوات الدعاية التى تهدف اما الى الاشادة بالخالدين واما الى تخليد ذكرى من يمثلونهم على الارض . وكان الكهنة والأسر المالكة معا جزءا من نظام كهنوتى واحد ، كما كانت هناك صفة واحدة تجمع بين المهام التى كانوا يكلفون الفنان بها ، أعنى مهام ضمان الخلاص لأرواحهم وتخليد ذكراهم — هذه الصفة هى الاساس الذى ارتكز عليه كل دين بدائى ، وهى عبادة الموتى . وكان الكهنة والملوك معا يطلبون الى الفنان أن يمثلهم بصورة فيها وقار ، وجلال ، ورفعة ، ويشجعون الفنان على أن يظل سكونيا محافظا فى

نظرته الى الأمور . ويرغمونه على خدمة أغراضهم المحافظة . وهكذا كانوا معا يفعلون كل ما فى طاقتهم من أجل منـــع التجديد فى الفن ، والحيلولة دون قيام أى نوع من الاصلاح ، اذ كانوا يخشون حدوث أى تغيير فى النظام القائم ، ويعلنون أن لقواعد الفن التقليدية من القداسة والعصمة ما للمعتقدات الدينية وأنواع العبادة التقليدية . ولقد سمح الكهنة للملوك بأن يعــدوا آلهة ، كيما يجتذبوهم الى نطاق سلطتهم الخاصة ؛ ومن جهة أخرى سمح الملوك ببناء المعابد للآلهة والكهنة لكى يزيدوا من شهرتهم الخاصة . فكلا الطرفين كان يود أن يفيد من نفوذ الآخر ، وكلاهما كان يريد أن ينتفع من الفنان فى الصراع من أجـل المحافظة على السلطة الملكية أو الكهنوتية . فى مثل هــذه الظروف كان قيام فن مستقل ، يخلق بدوافع جماليــة خالصة ، ولأغراض جماليـــة خالصة ، أمرا لا يقل اســتحالة عنه فى عصر ما قبل التاريخ . فلم تكن الأعمال الفنية ، كالآثار المنحوتة أو صور الحائط ، قد خلقت لذاتها ، ولما فيها من جمال . ولم يكن الفنـــان يكلف بالنحت لــكى توضع تماثيله فى مقدمة المعابد وفى السوق ، كما هى الحــال فى العصر الكلاسيكى القديم أو فى عصر النهضة ، بل كان معظمها ينصب الأغوار المظلمة للمعبد ، وفى أعماق القبور(١) .

ولا بد لنا أن نفترض أن مهنـــة الفنان أصبحت متميزة بدرجة تكفى لكى يرتزق منها صاحبها منذ وقت مبكـــر الى حـــد ما فى تاريخ مصر القديمة ؛ اذ أن الطلب على الصور التى تمثل الأشخاص والحوادث ، وعلى الأعمال الفنية المرتبطة بالمدافن ، كان ملحا الى حد بعيد فى مصر منذ أبعد العصور . غير أن دور الفن بوصفه تابعا خاضعا قد تأكد بقدر من القوة . واندماجه فى المهام العملية قد بلــغ درجة من الاكتمال ، اختفى معها شخص الفنان ذاته اختفاء يكاد يكون تاما وراء عمله الفنى . فقد ظل المصور والنحات صانعين مجهولين ، لا يظهـــران شخصيتهما الخاصة على أى نحو . فأسماء الفنانين التى نعرفها من مصر القديمة قليلة جدا ، ولما كان كبار الفنانين لايقومون بالتوقيع على أعمالهم (٢) ، فان من المستحيل أن نربط بين هذه الأســـماء القليلــة ذاتها وبين أية مجموعة محددة من الأعمال الفنية (٣) . صحيح أن لدينا صورا لورش النحـــاتين ـــ من « تل العمارنة » بوجه خاص ـــ بل ان لدينا صــــورة

(1) J. H. B. Breasted : A History of Egypt, 1909, P. 102.

(2) A. Erman : Life in Ancient Egypt, 1894, P. 414.

(3) Roeder : «Aegyptische Kunst». In Max Ebert's «Reallexion der Vorgeschichte», VII, 1926, P. 168.

لنحات يعمل فى تمثال للملكة « تى » يمكن التعرف عليه(١) ، غير أن شخص الفنان ، وانتساب الأعمال الفنية الموجودة اليه ، يظل فى كل الحالات أمرا مشكوكا فيه . فاذا كانت الصور المرسومة على جدار قبر تمثل فى بعض الأحيان مصورا أو نحاتا ، وتحدد اسمه . فلنا أن نفترض أن الفنان كان يهدف الى تخليد ذاته(٢) ، ولكن ليس هذا أمرا مؤكدا كل التأكيد ، فضلا عن أننا لا نستطيع أن نجنى فائدة كبيرة من هذه المعلومات ، نظرا الى ندرة التفاصيل الأخرى المتعلقة بتاريخ الفن المصرى . بل ان هذه الصور الشخصية لا تعطينا أية معلومات شافية عن رأى الفنان فى نفسه وقيمة عمله . فمن الصعب أن نحدد ما اذا كان الواجب تفسيرها على أنها مجرد محاولة من الفنان لتسجيل عمله اليومى المألوف ، أم أن الفنان كان كالملوك وكبار شخصيات المملكة مدفوعا بالرغبة فى تحقيق الخلود لذكراه ، ولو فى ظل ذكرى هؤلاء العظماء ، فأراد أن يشيد لنفسه أثرا يضمن له حياة دائمة فى ذاكرة الناس .

ومن الصحيح أننا نعرف أسماء كبار المعماريين وكبار النحاتين فى مصر ، وأنهم قد منحوا مظاهر خاصة من التكريم الاجتماعى بوصفهم من كبار موظفى البلاط . غير أن الفنان ظل على وجه الاجمال صانعا حرفيا لا يتميز بشىء ، وأقصى ما كان يناله من التقدير راجع الى صفته كصانع ، لا الى شخصيته فى ذاتها . ففى مثل هذا العصر كان من المستحيل تماما تصور فكرة مثل فكرة لسنج عن « رافاييل بلا يدين » . ولم يكن من الممكن التحدث عن حد فاصل بين العمل الذهنى والعمل اليدوى الا فى حالة المعمارى الكبير ، أما النحات والمصور فلم يكونا الا عاملين يدويين . وتقدم الينا الكتب المدرسية للكتبة المتعلمين أوضح فكرة عن المركز الاجتماعى الثانوى للفنان فى مصر : فهى تتحدث بازدراء عن مهنة الفنان الوضيعة(٣) . فمركز المصور والنحات لا يبدو مشرفا اذا ما قورن بمركز هؤلاء الكتبة ، ولا سيما فى الفترات الأولى من التاريخ المصرى . وما ذلك الا مظهر لانحطاط قيمة الفنون بالقياس الى الأدب . وهى الظاهرة المألوفة تماما فى تاريخ العصر الكلاسيكى القديم . فهنا ، فى الشرق القديم ، نجد ارتباطا أوثق حتى مما نجده لدى اليونان والرومان، بين المركز الاجتماعى وبين تلك الفكرة البدائية عن مكانة الناس ، التى ترى فى العمل اليدوى أمرا غير مشرف . وعلى أية حال فان الاحترام الذى

(1) Ludwig Borchardt : Der Portraelkopf der Koenigin Teje, 1911.

(2) A. Erman, Loc. cit.

(3) Ibid.

كان يقابل به الفنـان كان يزداد بازدياد التقدم العـام • ففى « المملكة الجديدة » نجد بالفعل كثيرا من الفنانين ينتمون الى الطبقات الاجتماعيـة العليا ، كما نجد أن بعض الأسر تظل تتوارث مهنة الفنان جيلا بعد جيل دون انقطاع ، وهو أمر يمكن أن يعد فى ذاته مظهرا لتقدم نسبى فى الوعى الطبقى(١) • وعلى الرغم من ذلك فان الدور الذى كان الفنان يقوم به فى حياة المجتمع ظل ثانويا الى حد ما ، وذلك اذا ما قورن بالوظيفة المفترضة لدى الفنان الساحر فى عصور ما قبل التاريخ •

ولقد كانت « الورش » الفنية للمعابد والقصور هى أعظم الورش وأهمها ، ولكنها لم تكن الوحيدة ، فقد وجدت منشآت كهذه أيضا فى الاقطاعيات الخاصة الكبيرة ، وفى أسواق المدن الكبيرة (٢) • وكانت هذه الأخيرة تجمع بين عدة ورش صغيرة مستقلة ، لا يشتغل فيها الا عمال أحرار ، على خلاف المألوف فى المعبد والقصور وداخل الأسر الاقطاعية • وكان الغرض من هذا الادمـاج هو من جهة تيسير التعـاون بين مختلف الصنائع ، ومن جهة أخرى انتاج السلع وبيعها فى نفس المكان ، لتحقيق الاستقلال عن التاجر(٣) • ففى ورش المعبد والقصر ، والورش الخاصة ، كان الصناع يشتغلون فى اطار منزلى مقفل على ذاته ومكتف بذاته ، لا يختلف عن الاطار المنزلى الريفى فى العصر الحجرى الجديد الا فى كونه أكبر كثيرا ، ومبنيا على استغلال عمل أشخاص غرباء ، وعلى السخرة فى كثير من الأحيان ، أما من حيث التركيب ذاته فلم يكن هناك فارق أساسى بين الاثنين • أما نظام السوق ، بما فيه من فصل بين العمل فى الورش وبين المنزل ، فكان ، على خلاف النظامين السابقين ، تحديدا ثوريا : اذ أنه ينطوى على البوادر الأولى للصناعة المستقلة ، التى تنتج السلع بطريقة منظمة ، ولا تعود تقتصر على تلبية الطلبات التى تكلف بها من آن لآخر ، وانما يجرى العمل فيها على أساس أنها نشاط مهنى صرف من جهة ، وتنتج سلعها للسوق الحرة من جهة أخرى • فهذا النظام قد أدى الى تحويل منتج السلعة الأولية الى عامل يدوى ، بل أدى أيضا الى ابعاده عن الاطار المنزلى الضيق • وهناك نظام آخر كانت له نفس النتيجة ، وكان على الأرجح مماثلا فى قدمه لنظام السوق ، هو نظام الانتاج الخارجى ، الذى ظل بمقتضاه العامل فى بيته ، ولكنه كان ينفصل روحيا عن البيت لأنه يشتغل لعميل ، لا لنفسه • وعلى هذا النحو يقضى على مبدأ الاقتصاد المنزلى ، الذى يقتصر فيه الانتاج على الحاجات الداخلية المباشرة •

وخلال هذا التطور أخذ الرجل بالتدريج يستحوذ حتى على تلك

---

(1) Cf. Th. Veblen : The Theory of the Leisure Class, 1899, III : «Conspicuous Leisure».
(2) S.R. K. Glanville : Daily Life in Ancient Egypt, 1930, P. 33.
(3) Max Weber : Wirtschaftsgeschichte, 1932, P. 147.

الأعمال اليدوية والفنية التي كانت من قبل وقفا على المرأة ، كصناعة المنتجات الخزفية والمنسوجات (١) • وقد لاحظ هيرودوت ، مندهشا ، أن الرجال في مصر ، وان كانوا عمالا مسخرين ، يجلسون أمام الأنوال ، غير أن هذه الظاهرة انما كانت متمشية مع الاتجاه العام للتطور ، الذي أدى آخر الأمر الى جعل الحرف اليدوية وقفا على الرجال • ولم يكن ذلك تعبيرا عن استعباد الرجال ـ كما في قصة هرقل Heracles في مغزل أومفال Omphale * ـ وانما كان تعبيرا عن انفصال الحرف اليدوية عن المنزل ، وتزايد صعوبة استخدام الأدوات المستعملة فيها •

ولقد كانت « الورش » الكبرى الملحقة بقصور الملوك والمعابد ، مدارس لتدريب صغار الفنانين • ومن المألوف النظر الى الورش الملحقة بالمعابد بوجه خاص على أنها كانت أهم وسائل نقل التراث ـ غير أن هذا افتراض لا يلقى قبولا عاما ، مثلما كان الشك يتطرق أحيانا الى الفكرة العامة القائلة ان نظام الكهنوت كان له تأثير رئيسي في ممارسة الفنون (٢)• وعلى أية حال فان الأهمية التعليمية لورشة معينة كانت تزداد كلما استطاعت أن تحتفظ بتراثها مدة أطول ، والأرجح أن بعض ورش المعابد كانت في هذا الصدد متفوقة على ورش القصور ، على الرغم من أن القصر من جهة أخرى ، كان يستطيع ـ بوصفه المركز العقلي للبلاد ـ أن يمارس نوعا من الدكتاتورية في الأمور المتعلقة بالذوق • وبهذه المناسبة فان ممارسة الفن ، سواء في ورش المعبد أو في ورش القصر ، كانت تتميز دائما بطابع أكاديمي مدرسي واحد • فلابد أنه كان هناك نظام يشرف عليه عدد قليل من المراكز فحسب ، بدليل أنه قد وجدت منذ البداية قواعد ملزمة للجميع ، ونماذج تسرى على الجميع ، وأساليب متجانسة في العمل . وقد أدى هذا التراث الأكاديمي ، الذي كان متزمتا ضيق الأفق الى حد ما ، الى ظهور عدد كبير من النواتج الفنية الضئيلة القيمة من ناحية ، ولكنه أدى من ناحية أخرى الى ضمان ذلك المستوى المتوسط الذي كان في عمومه مرتفعا ، والذي هو الصفة المميزة للفن المصري (٣) • ومما يدل على مدى العناية والمهارة التربوية التي كان المصريون يبدونها

(*) تروى الأساطير اليونانية أن النبوءة قد فرضت على هرقل أن يعمل ثلاث سنوات لكي يسدد دينا للملك « يوريتوس Eurytus » ، فاشتغل في خدمة الملكة « أومفال » ، ملكة ليديا ، حيث استعبد بأن أرغم على ارتداء ملابس النساء والعمل أمام المغزل ، على حين أن الملكة ارتدت جلد الأسد وأمسكت بالعصا ، اللذين كانا خاصين به •
(المترجم)

(1) Cf. W.M. Flinder's Petrie : Social Life in Ancient Egypt, 1923, P. 27.
(2) H. Schaefer : Von Aegyptischen Kunst, 1930, 3rd edit., P. 59.
(3) Ibid., P. 68.

في تعليم الجيل الناشيء من الفنانين ، أن المواد التعليمية ذاتها قد حفظت، ومن أمثلتها قوالب الجص من الطبيعة ، والنمـاذج التشريحية لمختلف أجزاء الجسم ، التي تستخدم فى أغراض التعليم ، والأهم من ذلك كله ، تلك النماذج المعروضة التى تبين للتلاميذ تطور العمل الفنى فى مختلف مراحل انتاجه •

ولقد بلغ تنظيم العمل الفنى ، واستخدام المساعدين والأنتفاع منهم بطرق متنوعة ، والتخصص فى القدرات الفردية والجمع بينها ــ بلغ ذلك كله حدا من التطور الرفيع في مصر يذكر المرء ، على نحو ما ، بالأساليب المستخدمة فى ورش الكاتدرائيات بالعصور الوسطى ، ويتفوق ، فى نواح معينة ، على كل نشاط فنى لاحق منظم على أسس فردية • فقد كان الهدف من التطور ، منذ البداية ، هو الوصول الى نوع من التوحيد لمعايير الأنتاج، وكان هذا الاتجاه مرتبطا منذ البداية بالعمل اليومى للورشـة • وكـان الترشيد المتدرج للعمليات الحرفية هو أهم العوامل التى أدت الى صبغ الأساليب الفنية بصبغة متكافئة • وبتزايد الطلب ، نمت عادة العمل على أساس تخطيطات ونماذج وأنماط موحدة ، وظهر أسلوب فنى يكاد يكون آليا فى نمطيته ، أتاح تركيب موضوعات مختلفة من مجرد الجمع بين وحدات متجانسـة منفصلة (١) . وبطبيعة الحال فان تطبيق هذه الأساليب الترشيدية على الانتاج الفنى لم يكن ممكنا الا لأنه كان من المألوف تكليف الفنان بنفس العمل مرارا وتكرارا ، وطلب نفس هدايا النذور منه ، ونفس الأصنام ، ونفس الآثار التذكارية على القبور ، ونفس النوع من الصور الملكية واللوحات التى تصور الأشخاص • ونظرا الى أن أصالة الموضوع لم تكن تلقى أبدا تقديرا كبيرا فى مصر ، بل كانت فى الواقع محرمة بصورة عامة ، فان مطمح الفنان بأسره كان مركزا فى دقة الأداء وانضباطه، وهو ما يظهر بصورة واضحة حتى فى الأعمال الأقل أهمية ، مما يعوض الافتقار الى الاهتمام بالاختراع والتحمس له • كذلك فان الحرص على أن تكون اللمسات النهائية للعمل الفنى ناصعة مصقولة يفسر لنا السبب فى قلة انتاج الورش المصرية نسبيا ، على الرغم من النظام الترشيدى المستخدم فيها • وكان من العوامل التى فرضت حدودا ضيقة على الانتاج منذ البداية ،ميل النحاتين الى الأعمال الحجرية،التى يترك فيها للمساعدين التخطيط الأولى للشكل العام من كتلة الحجارة ، بينما يحتفظ الأستاذ لنفسه بالعمل التفصيلى الأدق ، ويضع اللمسـات الأخيرة فى العمل الفنى (٢) .

---

(1) E.M. Heichelheim : Wirtschaflsgesch. des Alterums, 1938, P. 151.
(2) L. Curtius, loc. cit.

الفصل الثالث

نمطية الفن في المملكة الوسطى

ان أوضح دليل على أن النزعة التقليدية المحافظة ليست من الخصائص العنصرية المميزة للشعب المصرى ، وعلى أن هذه الصفة هى على الأصح ظاهرة تحكم فيها التاريخ ، تغيرت بتطور الحالة العامة لهذا الشعب ، هو أن الفن فى العصور المتقدمة كان أبعد عن الطابع « الآرخى archaic » والتصميمى stylized منه فى العصور المتأخرة . ففى النحت الذى ينتمى الى أواخر عصر ما قبل الأسرات ، والى عصر الأسرات الأول ، يسود نوع من حرية الشكل والموضوع لا نجده فيما بعد ، ولا يعود الى الظهور مرة أخرى الا فى أعقاب ثورة ثقافية عامة . بل ان الأعمال الكبرى المنتمية الى الفترة المتأخرة من المملكة القديمة ، كتمثال «الكاتب الجالس القرفصاء» فى متحف اللوفر ، أو التمثال المسمى « بشيخ البلد » فى المتحف المصرى ، تعطى المرء انطباعا من النضرة والحيوية لا نجد له نظيرا الا فى أيام أمنحتب الرابع . وربما لم يكن الفن المصرى قد تمتع قط بذلك القسط من الحرية والتلقائية الذى كان يتمتع به فى تلك الفترة المبكرة من تاريخه . ذلك لأن ظروف الحياة الخاصة فى المدينة الحضرية الجديدة ، وتمايز العلاقات الاجتماعية ، والتخصص فى الحرف اليدوية ، وتحرر التجارة ، كل ذلك قد أسهم فى نشر النزعة الفردية بصورة أقرب الى الطابع المباشر مما حدث فيما بعد ، عندما عملت القوى التى تكافح فى سبيل الاحتفاظ بسلطتها على الوقوف فى وجه هذا التأثير واحباطه فى كثير من الأحيان . ولم تتطور تلك التقاليد الجامدة للفن الدينى البلاطى والملوكى ، وهى التقاليد التى عملت على كبت أى اتجاه جديد الى التلقائية فى طريقة التعبير ، الا عند بداية المملكة الوسطى ، عندما أصبحت الصدارة للأرستقراطية الاقطاعية ، بما لديها من وعى طبقى شديد القوة . ولقد كان الأسلوب النمطى فى تصوير الموضوعات الدينية معروفا منذ عهد بعيد ، يرجع الى العصر الحجرى الجديد ذاته ، غير أن الأنواع الشعائرية الجامدة للفن البلاطى كانت شيئا

جديدا كل الجدة ، وقد أصبح لها عندئذ مكان الصدارة لأول مرة فى تاريخ الحضارة البشرية . وهى تعبر عن سيادة نوع أعلى ، فوق الفردى، من النظم الاجتماعية ، وعن عالم يدين بعظمته وروعته لفضل الملك. وهى مضادة للروح الفردية ، سكونية ، محافظة ، لأنها وسائل التعبير عن نظرة الى الحياة الفردية فيها أصل الفرد وطبقته والعشيرة أو الجماعة التى ينتمى اليها أهم من طبيعته الشخصية الخاصة ، ويكون لقواعد السلوك المجردة ، وللقانون الأخلاقى العام ، وضوح يفوق بكثير كل ما يشعر به الفرد أو يفكر فيه أو يرغبه . فكل الأشياء الطيبة البهيجة فى الحياة ترتبط ، فى نظر الأفراد المميزين فى هذا المجتمع ، بانفصالهم عن الطبقات الأخرى ، وكل القواعد السلوكية التى يتبعونها تتخذ طابع آداب الأصول واللياقة · ومن بين مظاهر هذه الأصول واللياقة ، التى هى طريقة الطبقة العليا فى تمييز ذاتها ، ألا يسمح المرء للآخرين بأن يصوروه على ما هو عليه فى حقيقته ، وانما يجعلهم يصورونه حسبما ينبغى أن يبدو عليه لكى يتلاءم مع تقاليد مقدسة معينة بعيدة عن الواقع وعن العصر الذى يعيش فيه · فآداب اللياقة هى أعلى قانون ، لا بالنسبة الى الانسان العادى فحسب ، بل أيضا بالنسبة الى الملك ، بل ان خيال هذا المجتمع جعل الآلهة ذاتها تقبل ألوانا من الشعائر الملوكية (١) .

وفى نهاية الأمر تصبح الصور الشخصية للملك صورا تمثيلية خالصة ، وتختفى منها الخصائص الفردية للفترة السابقة دون أن يبقى لها أثر · ولا يعود هناك أى فارق آخر الأمر ، بين التعبيرات اللغوية اللا شخصية التى يمتدح بها الملوك فى نقوشهم ، وبين الطابع النمطى لقسمات وجوههم · والواقع أن تلك النصوص التى نقشها الملوك وكبار ملاك الأرض على تماثيلهم ، والتى رووا فيها قصة حياتهم ووقائعها مقرونة بالتمجيد ، تتميز منذ البداية بالرتابة الشديدة · فعلى الرغم من كثرة الآثار الباقية فان من العبث أن نبحث فيها عن خصائص فردية ، أو تعبير عن الحياة الشخصية (٢) · أما كون أعمال النحت فى المملكة القديمة أغنى بالسمات الفردية من سجلات السير فى نفس هذه الفترة، فتلك ظاهرة لها تفسيرات مختلفة ، منها أن أعمال النحت كانت لا تزال تحتفظ بوظيفة سحرية متوارثة من فن العصر الحجرى القديم ، وهى وظيفة تفتقر اليها الأعمال الأدبية · ذلك لأنه كان المفروض أن الروح الحارسة للميت، التى يطلق عليها اسم « كا Ka » كانت تهتدى مرة أخرى الى الجسم الذى كانت الروح تحل فيه على الأرض ، فى تلك الصورة الشخصية التى تماثل شكله الحقيقى المشابه لما كان عليه فى حياته · وكان هذا

(1) Cf. W. Spiegelberg : Gesch. der Aegypt. Kunst, 1903, P. 22.
(2) Georg Misch : Gesch. der Autobiographie, I, 1931, 2nd edit., P. 10.

الهدف الديني السحري من الأسباب التى تفسر النزعة الطبيعية فى تصوير الأشخاص • أما فى المملكة الوسطى ، التى غلبت فيها الصفة التمثيلية للأعمال الفنية على أهميتها الدينية ، فان الصور الشخصية فقدت طابعها السحرى ، وبالتالى فقدت صبغتها المطابقة للطبيعة • فكما أن النقوش التى تروى السيرة الذاتية لملك معين ، أصبحت تعبر أولا وقبل كل شيء عن الطرق التقليدية التى يتحدث بها أى ملك عندما يصف ذاته ، فكذلك أصبحت التماثيل الشخصية فى المملكة الوسطى ، قبل كل شيء ، تعبيرا عن المظهر المثالى لأى ملك وفقا للعرف الملوكى • غير أن وزراء الملك ورجال بلاطه أصبحوا الآن يتوقون بدورهم الى أن يظهروا بنفس المظهر الوقور الهادىء الرزين الذى يتبدى عليه الملك ذاته • وكما أن السيرة الذاتية لأى فرد مخلص للملك من أفراد رعيته لا تذكر الا ما ينطوى على اشارة الى الملك ، ولا تكشف الا عن الضوء المنبعث عن الفضل الملكى ، فكذلك يدور كل شيء فى التمثيل التصويرى حول شخص الملك مثلما تدور كل الكواكب حول الشمس فى المجموعة الشمسية •

ولا يكاد يكون من الممكن تفسير النزعة الشكلية للمملكة الوسطى على أنها مرحلة طبيعية للتطور أعقبت المرحلة السابقة عليها بطريقة متصلة. ذلك لأن عودة الفن الى النزعة الآرخيةarchaismللأشكال البدائية المستمدة من العصر الحجرى الجديد ترجع الى أسباب خارجية لا يمكن فهمها الا على أساس من علم الاجتماع ، ولا يمكن تفسيرها على أساس تاريخ الفن وحده(١) . فنظرا الى ما حققته النزعة المطابقة للطبيعة فى الفترة السابقة من منجزات رائعة ، والى تميز المصريين دائما بدقة الملاحظة والقدرة على ترديد الطبيعة ترديد أمينا ، فلابد لنا أن ندرك وجود غرض محدد لهذا الانحراف عن الواقع التجريبى • والواقع أنه لا توجد فترة أخرى فى تاريخ الفن بأسره كان فيها الاختيار بين النزعة المطابقة للطبيعة والتجريد مسألة قصد متعمد ، لا قدرة واستعداد فحسب ، بقدر ماكان فى هذه الفترة • ومعنى قولنا أن هذا الاختيار كان قصدا متعمدا ، هو أن الاعتبارات الجمالية ليست هى وحدها التى تتحكم فى هدف الفنان ، بل ينبغى أن تكون المقاصد الفنية متفقة مع الرغبات العملية •

ولقد كانت قوالب الجص المشهورة ، التى اكتشفت فى ورشة النحات « تحتموسيس » فى تل العمارنة ، والتى ربما كانت أقنعة للموتى أضيفت اليها بعض اللمسات ، دليلا على أن الفنان المصرى كان يستطيع أيضا أن يرى الأشياء بطريقة تختلف عن تلك التى اعتاد تصويرها بها . وفى استطاعتنا أن نفترض أنه تعمد فى معظم الحالات أن ينحرف عن الصورة

(1) Cf. H. Spiegelberg, op. cit., P. 5.

التى رآها على النحو الذى تدل عليه هذه الأقنعة(١) ٠

وما على المرء الا أن يقارن بين طريقة تشكيل مختلف أجزاء الجسم لكى يرى بوضوح أن ها هنا صراعا بين المقاصد ، وأن الفنان كان يتحرك فى عالمين مختلفين : عالم فنى وعالم خارج عن الفن فى آن واحد ٠

والحق أن أبرز سمات الفن المصرى ـ ليس فقط فى مرحلة تطوره الشكلية ، بل فى مرحلة نزعته المطابقة للطبيعة أيضا ـ هى معقولية الأسلوب ٠ ذلك لأن المصريين لم يتحرروا أبدا تحررا كاملا من « الصورة الذهنية » التى عرفها فن العصر الحجرى الجديد ، والتمثيل التصويرى البدائى ، ورسوم الأطفال ، ولم يتغلبوا أبدا على تأثير مايسمى بالأسلوب « التكميلى » (completing technique) ، الذى تتألف بمقتضاه الصورة من عدة عناصر ترتبط فيما بينها قطعا فى ذهن الفنان ، ولكنها لاتكون متسقة من الناحية البصرية ، وكثيرا ماتكون متناقضة فيما بينها. فهم لا يحاولون أن يحدثوا ذلك الاحساس الوهمى بالوحدة والتفرد فى الانطباع البصرى ، وهم يتخلون عن المنظور ، وعن الاحساس بالبعد والتقاطعات ، فى سبيل الوضوح ، وأدى تخليهم عن هذه العناصر الى تحريم صارم يبدو أقوى من أية رغبة كانت تتملكهم فى التزام الطبيعة بأمانة ٠ والواقع أن هذا التحريم الخارجى التجريدى البحت يمكن أن يكون له تأثير دائم ، كما أن من اليسير أحيانا التوفيق بينه وبين اتجاهات جمالية مختلفة عنه ، حتى تلك التى تكون لها أهداف أكثر انطلاقا وتحررا ، والدليل على ذلك ما نجده فى التصوير فى اقليم شرق آسيا ، الذى يقترب فى نواح متعددة من فهمنا الحالى للفن ، والذى لا تزال فيه الظلال مثلا محرمة حتى اليوم ، اذ يعتقد أنها تحدث فيمن يتأملها تأثيرا خشنا أكثر مما ينبغى . ولابد أن المصريين كان لديهم ، على نحو ما ، هذا الشعور بأن جميع محاولات خداع المشاهد تنطوى على عنصر من الخشونة والسوقية ، وأن أساليب الفن التجريدى الشكلى « أكثر تهذيبا » من التأثيرات الخداعة للنزعة المطابقة للطبيعة .

ولقد كان أوضح وأخص المبادىء الشكلية المصطبغة بالمعقولية فى الفن الشرقىالقديم ، ولا سيما الفن المصرى،هو «المواجهة frontality » ٠ ونحن نعنى بالمواجهة ذلك القانون الذى يتحكم فى تصوير الشكل الانسانى ، والذى اكتشفه يوليوس لانجه Julius Lange وأدولف ارمان A. Erman ، والذى يتحتم بمقتضاه أن يكون الصدر بأكمله متجها الى المشاهد ، فى أى وضع يصور منه الجسم ، بحيث يكون الجزء الأعلى للجسم قابلا للانقسام الى نصفين متساويين عن طريق خط رأسى ٠ ومن الواضح أن هذه النظرة المحورية ، التى تتيح مشاهدة

(1) Cf. H. Schaefer, op. cit., P. 57.

أكبر جزء ممكن من الجسم ، تحاول أن تقدم أوضح الانطباعات الممكنة وأقلها تعقيدا ، لكى تحول دون أى سوء فهم لعناصر الصورة أو خلط أو اختفاء لها . وقد يكون لتعليل المواجهة بأنها راجعة الى افتقار أساسى الى البراعة الفنية ما يبرره الى حد ما ، غير أن الاصرار على الاحتفاظ بهذا الأسلوب ، حتى فى الفترات التى لم يعد من الممكن فيها القول بوجود مثل هذا القصور اللاارادى فى القدرة على تنفيذ مقصد الفنان ، يقتضى تفسيرا آخر .

ان اتجاه الجزء الأعلى من الجسم الى الأمام ، فى تصوير الهيئة البشرية بأسلوب المواجهة ، انما هو تعبير عن علاقة محددة مباشرة بالمشاهد . ففى فن العصر الحجرى القديم ، الذى لم يكن الجمهور يعار فيه أى نوع من الاهتمام ، لم تكن المواجهة بدورها معروفة ، ولم يكن الطابع الايهامى illusionism لهذا الفن الا صورة أخرى من صور تجاهله للمشاهد . أما فن الشرق القديم فيحاول أن يتصل مباشرة بالذات التى تتلقى العمل الفنى . فهو فن يطالب الجمهور باحترامه ويبدى احترامه للجمهور . واتصاله بالمشاهد انما هو فعل من أفعال الاحترام والمجاملة واللياقة . والواقع أن كل فن ملوكى ، وكل فن قائم على المجاملة ، بحرص على اضفاء الشهرة والمديح ، ينطوى على عنصر من مبدأ المواجهة ــ أى مواجهة المشاهد ، والشخص الذى كلف بالعمل ، والسيد الذى تكون مهمة الفنان هى خدمته وارضاؤه(١) . فالعمل الفنى يتجه اليه مباشرة بوصفه ذواقة لا تؤثر فيه ألوان الخداع المصطنع التى تتبدى فى الاتجاه السوقى الى الايهام . وهناك تعبير متأخر ، وان ظل شديد الوضوح ، عن هذا الموقف ، يتمثل فى تقاليد مسرح البلاط الكلاسيكى ، الذى يقوم فيه الممثل ، متجاهلا مقتضيات الخداع المسرحى تماما ، بمخاطبة النظارة مباشرة ، فيوجه اليهم كل كلمة وحركة ، ولا يقتصر على تجنب « ادارة ظهره » للنظارة ، وانما يؤكد بكل وسيلة ممكنة أن العملية بأكملها خيال بحت ، وأنها ترفيه يجرى وفقا لأصول متعارف عليها من قبل . ويمثل المسرح الذى يسير وفقا لنزعة مطابقة الطبيعة مرحلة الانتقال التى تؤدى الى النقيض الكامل لفن « المواجهة » هذا ــ واعنى به الفيلم ، الذى يقلل العناصر الخيالية والاصطلاحية للمسرح الى الحد الأدنى ، وذلك اذ يستحوذ على النظارة وينقلهم الى الحوادث بدلا من نقل الحوادث اليهم وعرضها عليهم ، ويحاول أن يقدم الحوادث على نحو يوحى بأن الممثلين قد قبض عليهم متلبسين بغتة واتفاقا . فهذا

---

(١) أوضح هاوزنشتين W. Hansenstein من قبل الارتباط بين المواجهة وبين البناء الاجتماعى للثقافات « الاقطاعية والكهنوتية » ــ انظر :
Archiv fuer Sozialwiss. u. Socialpolit., 1913, Vol. 36, P. 759-60.

الفن ، بنزعته الايهامية القوية ، وطابعه المباشر الذى لا يعرف حذراً ولا حيطة ، وهجومه العنيف على النظارة ، انما يعبر عن فهم ديمقراطى للفن تعتنقه المجتمعات التى تسودها نظم متحررة مضـــادة للتسلط ، مثلما ان الفن الملوكي والأرستقراطي ، بتأكيده لخشبة المسرح وأضوائه ، ولاطار الصورة وقاعدة التمثال ، يعبر تعبيرا قاطعا عن مناسبة مصطنعة الى حد بعيد ، استحدثت نتيجة تكليف خاص ، مما يتضــح منه أن السيد الذى كلف الفنانين بالعمل ذواقة خبير لا يحتاج الى أن يخدع .

والى جانب المواجهة ، تظهـر فى الفن المصرى سلسلة كاملة من الصيغ الجاهزة ، هى حقا أقل وضوحا ، ولـكنها تعبـر عن الطابع التقليدى لمعظم المبادىء الأسلوبية التى تتحكم فى هذا الفن ، ولا سيما فى المملكة الوسطى ، بنفس الدقة . وأهم هذه الصيغ هى القـاعدة القـائلة ان أرجل الانسان ينبغى أن ترسم جانبـا على الدوام ــ أى أن ينظر اليها ابتداء من ابهام القدم . وهناك أيضا قاعدة تكون بمقتضاها الرجل المتحركة والذراع الممتدة أبعد عن المشــاهد ، وهى قاعدة قد تكون الحكمة منها فى البداية الحيلولة دون حدوث تداخل يبعث على الاضطراب . وأخيرا هناك القـــاعدة الاصطلاحية التى يكون بمقتضـاها الجانب الأيمن للشخصيات المصورة هو الذى يواجه المشاهد دائما . هذه التقاليد والقوانين كانت تراعى بدقة تامة بين طبقة الكهنة والبـلاط والارستقراطية الاقطاعية والبيروقراطية فى المملكة الوسطى . فقد كان الملاك الاقطاعيون جميعا ملوكا صغارا يحاولون ، بقدر استطاعتهم ، ان يفوقوا فرعون الحقيقى أبهــة ، كما أن الطبقة البيروقراطية العليـا ، التى ظلت حريصة على الانعزال عن الطبقــة الوســطى ، قد تشربت الروح الكهنوتية بعمق ، وكانت مشاعرها محافظة تماما . ولم تتغير الظروف الاجتماعية حتى مجىء المملكة الجديدة ، التى قامت بعد محنــة غـزو الهكسوس . وعندئذ أصبحت مصر المنعزلة ، المقفلــة على نفســها ، المحافظة على تراثها ، بلدا مزدهرا ماديا وثقافيا . بل ان أفقها قد ازداد اتساعا ، اذ ظهرت فيها البوادر الأولى لثقافة عالمية تعلو على الأمم . ذلك لأن الفن المصرى لم يقتصر على جذب كل الأقاليم المجاورة له فى البحر المتوسط ، وكل الشرق الأوسط ، الى مجــال نفوذه ، بل انه اقتبس أفكارا من جميع الأنحاء ، واكتشف أن هناك أيضا عالمــا كاملا خارج حدوده الخاصة ، وخارج نطاق تقاليده ومواضعاته(١) .

(1) Richard Thurnwald: «Staat und Wirstschaft im alten Aegypten», Zeitschr. f. Sozialwiss., 1901, vol. 4, P. 699.

الفصل الرابع

نزعة مطابقة الطبيعة في عصر إخناتون

لم يكن أمنحتب الرابع ، الذى اقترنت باسمه الثورة الثقافية الكبرى ، مؤسسا لعقيدة فحسب ، ولم يكن مكتشف فكرة التوحيد فحسب ، كما اشتهر عنه ، ولم يكن فقط «أول نبى» ، و «أول فردى» فى تاريخ العالم ، كما أسماه البعض(١) ، بل كان أيضا أول مجدد واع فى الفن : فقد كان أول شخص يحيل نزعة مطابقة الطبيعة الى برنامج ، ويضعها فى مقابل الأسلوب الآرخى archaic ، بوصفها انجازا تم التوصل اليه حديثا . ولقد أضاف « بك Bek » ، كبير نحاتيه ، الى الألقاب التى يحملها كلمات « تلميذ صاحب الجلالة »(٢) . ومن الواضح أن ما يدين به الفن له ، وما تعلمه الفنانون عنه ، انما كان حبا جديدا للحقيقة ، وحساسية جديدة ورهافة شعور يؤديان الى نوع من الانطباعية فى الفن المصرى . وكان تغلب فنانيه على الأسلوب الأكاديمى الجامد متمشيا مع صراعه هو ضد التقاليد الحرفية الفارغة العقيمة فى الدين . وبفضل تأثيره حلت محل النزعة الشكلية السائدة فى المملكة الوسطى نظرة دينامية طبيعية فى مجالى الدين والفن ، تشجع الناس على أن يجدوا متعة فى الاهتداء الى كشوف جديدة . وأصبح الفنانون يختارون موضوعات جديدة ، ويبحثون عن رموز جديدة ، ويميلون الى تصوير مواقف جديدة غير مألوفة ، ويحاولون أن يصوروا الحياة الروحية الفردية الباطنة ، بل يحاولون ، فوق ذلك ، أن يرسموا صورا شخصية تحمل معانى التوتر العقلى ، والحساسية المرهفة ، والحيوية التى تكاد تصل الى حد العصبية غير العادية . وقد بدأت تظهر لديهم البوادر الأولى للمنظور فى الرسم ، ومحاولات لتكوينات جماعية أكثر

(1) J.H. Breasted, op. cit., PP. 356, 377.

(2) Ibid., P. 378

تماسكا ، واهتمام أعظم بالمناظر الطبيعية ، وميل الى تصوير مناظر وأحداث الحيـاة اليومية ، كمـا أدى نفورهم من الأسلوب الضخم القديم monumental الى اهتمامهم الملحوظ بالأنواع الرقيقة البهيجة من الفنون الصغرى . والسمة الوحيدة التى تبعث على الدهشة هى كيف ظل هـذا الفن ، على الرغم من كل التجديدات ، فنا ملوكيا ، شعائريا ، رسميا ، بمعنى الكلمة . فالموضوعات تعبر عن عالم جديد ، والوجوه تعكس روحا جديدة ، وحسـاسية جديدة ، ومع ذلك فان المواجهة ، والطريقة « التكميلية » ، والنسب التى تحدد وفقا للمكانة الاجتماعية للشخص الذى يصور ، مع تجاهل تام للوقائع — كل هذه السمات تظل سائدة الى جانب معظم قواعد الشكل الصحيح . وعلى الرغم من اتجاه ذلك العنصر الى مطابقة الطبيعة ، فقد ظل فنا ملوكيا يذكرنا بناؤه ، فى نواح معينة ، بعصر « الروكوكو rococo » وهو كما هو معروف فن تسوده اتجاهات تماثل هذه فى معـاداتها للنزعة الكلاسيكية ، وفى فرديتها وتفكيكها للقوالب القديمة ، ومع ذلك فقد كان بدوره فنا رسميا ، شعائريا ، تقليديا . ففى هـذه الصـور نرى أمنحتب الرابع وسط أسرته القريبة ، فى مناظر ومواقف من الحيـاة اليومية . تسودها روح انسانية عميقة تفوق جميع المفاهيم السابقة ، ومع ذلك فانه يظل يتحرك فى مسطحات قائمة الزوايا ، ويدير مساحة صدره بأكملها نحو المشاهد ، ويبلغ حجمه ضعف حجم الناس العاديين. فالصورة تظل نتاجا لفن خاص بالسادة يقصد منه تخليد ذكرى الملك . صحيح أن الحاكم لم يعد يصور بوصفه الها ، متحررا تماما من جميع القيود الأرضية ، ولكنه مازال خاضعا لقواعد اللياقة الخاصة بالبلاط . وهناك صور يمد فيها الشخص الذراع الأقرب الى المشاهد ، لا الذراع البعيدة عنه ، كما نجد الأيدى والأقدام ترسـم دائما بمزيد من الدقة التشريحية ، والمفاصل تتحرك بطريقة أقرب الى حركتها الطبيعية ، ولكن يبدو فى نواح أخرى أن هذا الفن قد أصبح أغلى ثمنا حتى مما كان قبل حركة الاصلاح العظمى .

ولقد بلغت وسائل التعبير المستخدمة فى نزعة مطابقة الطبيعـة السائدة فى عهد المملكة الجديدة من الثراء والعمق حـدا ينبغى معه القول انه كان لها ماض طويل ، وفترة اعداد وتهيئة طويلة . فمن أين اتت وسائل التعبير هذه ؟ وبأية صورة استطاعت أن تظل محتفظـة بحياتها قبل أن تظهر فى عهد أخناتون ؟ وما الذى انقذها من الدمار خلال الفترة التى سادتها الشكلية الدقيقة فى المملكة الوسطى ؟ ان لهذه الأسئلة اجابة بسيطة : فقـد كانت نزعة مطابقة الطبيعـة كامنة على الدوام بوصفها تيارا يسرى تحت السطح فى الفن المصرى ، وهى قد

تركت دلائل قاطعة على تأثيرها ، الى جانب الأسلوب الرسمى ، وذلك فى فروع الفن غير الرسـمية على الأقل . فعـالم الآثار المصرية « شبيجلبرج Spiegelberg » يفصل بين هذا التيار وبين بقية تيارات الفن ، ويجعل له فئة خاصة ، ويسميه « بالفن الشعبى » فى مصر . ولكن ليس من الواضح ، لسوء الحظ ، ان كان يعنى بذلك فنـا من الشعب أم فنا للشعب ، وهل هو فن للفلاحين أم فن حضرى وضع من أجل الشعب ، كمـا أننا لا ندرى ان كان عندما يتحدث عن « الشعب » يعنى الجماهير العريضة للفلاحين والصناع ، أم الطبقـة الوسـطى الحضرية ، التجارية ، الرسمية . ومن الممكن أن يعد أفراد الشـعب الذين ظلوا يقومون بالانتاج الأولى فى اطار اقتصـاد ريفى ، عنصرا خلاقا فى المراحل المتأخرة للتاريخ المصرى فى معظم ميادين الفنـون التطبيقيـة — أى فى فرع للفن تضـاءل على الدوام تأثيره فى تطور الأسلوب ، وربما لم تكن له أهمية كبيرة حتى فى عهد المملكة القديمة . وصحيح أن الصناع والفنانين الملتحقين بالقصر والمعبـد قـد أتوا من الشعب ، ومع ذلك فانهم ، بوصفهم منتجين لفن مخصص للطبقـة العليا ، لم يكونوا يشاركون طبقتهم الأصيلة فى أى عنصر من عناصر نظرتها الى الحياة . واذن فلا يمكن النظر الى النـاس العاديين ، الذين حرموا من امتيازات الملكية والسلطة ، على أنهم من بين الجمهور المهتم بالفن فى عهود الحكم المطلق التى سادت الشرق القديم . فدورهم فى تلك الفترة لم يكن يختلف عن دورهم فى المراحل التالية للتاريخ ، بل ربما كان أقل منه . وهكذا فان التصوير والنحت ، اللذين كانا يتكلفان كثيرا ، ظلا دائما وفى كل مكان وقفا على الطبقـات المميزة وحدها ، واغلب الظن أن هذا الحكم كان يصدق على الشرق القـديم أكثـر مما يصدق على العهود التالية . فلم تكن لعامة الناس أية فرصة تتيح لهم أن يستخدموا فنانين ويقتنوا أعمالا فنية ، وكانوا يدفنون موتاهم فى الرمال دون أن يشيدوا آثارا دائمة . بل ان الطبقة الوسطى الأيسر حالا لا يمكن أن يقال عنها انها كانت لها أية أهمية حاسـمة بوصفها مستهلكة للفن وراعية له ، اذا ما قورنت بالملاك الاقطاعيين والبروقراطية العليا . فهم لم يكونوا بأية حال عاملا يمكن أن يكون له أى تأثير ملموس فى مصائر الفن ، فى مقابل أذواق الطبقة العليا ورغباتها .

ونستطيع أن نفترض أنه كانت هناك ، حتى فى المملكة القديمة ، طبقة وسطى تقوم بالتجارة والصنـاعة التحويلية ، الى جانب طبقتى النبلاء والفلاحين . وقد اكتسبت هذه الطبقة فى المملكة الوسطى قوة ملحوظة الى أبعد حد (١) . ذلك لأن المنـاصب الرسمية التى أصبحت

(1) Eduard Meyer : «Die wirtschaftl. Entwicklung des Altertums», Kleine Schriften, I, 1924, P. 94.

متــاحة لأعضــائها كانت تعطيهم أملا معقولا فى الارتقـــاء فى السلم الاجتماعى ، وان كان هذا الأمل قد بدا ضئيلا نســبيا فى البداية . وأصبح من التقاليد فى التجارة والصناعة أن يواصل الابن حرفة أبيه ، مما يسهم بصورة ملموسة فى زيادة تحدد معالم الطبقة الوسطى (١) . صحيح أن « فليندرز بترى Flinders Petric » يشك فى وجود طبقة وسطى مزدهرة منذ المملــكة الوسطى ، ولــكنه يســلم بأنه كانت هنــاك بيروقراطية دنيا واسعة الثراء فى المملـكة الجـديدة(٢) . وواقع الأمر أن مصر قــد أصبحت فى هذه الأثناء ، لا مجرد دولة عســكرية تتيح فرصا واسعة للعمل أمام العناصر الجـديدة التى كانت تشــق طريقها لترتفع فوق مستوى الطبقات الدنيا للمجتمع ، بل أصبحت أيضا دولة تتحكم فيها البيروقراطية ، وتزداد مركزية على الدوام ، وكان عليها أن تستعيض عن الأرستقراطية الاقطاعية المتداعية بعدد لا حصر له من موظفى الدولة — أى أن تكون طبقة وسطى من الموظفين ، من بين صفوف الطبقات التجارية والحرفية القــديمة . ومن صــفوف هؤلاء الجنود والموظفين ذوى المراكز الثانوية ، ظهر الجزء الأكبر من الطبقــة الوسطى الحضرية الجديدة التى بدات الآن تقوم أيضا بدور معين بين أولئك الذين لديهم اهتمام ايجــابى بالفن . ولــكن لا يمكن القول ان أذواقها كانت تختلف اختلافا أساسيا عن أذواق الطبقة العليــا التى كانت تمتلك بالفعل بيوتا ومقابر مزينة بأعمال فنية ، ومع ذلك فقد كانت خليقة بأن تقتنع بأعمال أكثر تواضعــا . وعلى اية حال فليست لدينا من عصر الأسر المالكة آثار باقية يمكن أن تعد أمثله لفن شعبى مستقل متميز عن فن البلاط والمعابد والطبقة الأرســتقراطية . ومن الجائز أن الطبقة الوسطى الحضرية كان لها بعض التأثير فى آراء الطبقة العليا عن الفن ، وذلك على الرغم من حالة التبعية العقلية التى كانت تعيش فيها . بل قد يجوز لنا أن نربط بين النزعتين الفردية والطبيعيــة فى عصر اخنــاتون وبين هذا التأثير للطبقات الدنيــا فى المجتمع . ومع ذلك فان عامة الشعب والطبقة الوسطى لم تنتجا فنا متميزا عن الأسلوب الرسمى للطبقة العليا ، ولم تستمتعا بنواتج مثل هذا الفن .

وعلى ذلك فلا يمكن القول بوجود نوعين من الفن فى مصر ، فلم يكن فيها « فن شعبى » الى جانب فن البلاط وطبقة النبلاء . صحيح أن من الممكن وضع خط فاصل يؤدى الى تقسيم الفن المصرى طوال تاريخه ، ولكن هذا التقسيم لن يفرق بين الأعمال الفنية فى مجموعتين متميزتين ،

---

(1) J.H. Breasted, op. cit., P. 169.

(2) Flinders Petrie, op. cit., P. 21.

وانما سيمر عبر الأعمال الفردية ذاتها . فالى جانب الأسلوب التقليدى الصارم ، الشعائرى الجامد ، التذكارى الرسمى ، نجد أيضا ، فى كل الأحوال ، مظاهر لنظرة أقل تزمتا واقرب الى التلقائية والطبيعية . وتظهر هذه الثنائية بصورة أوضح عندما ترسم صورة شخصين فى نفس العمل بأسلوبين مختلفين . فهناك عمل فنى مثل تلك اللوحة الحائطية الداخلية المشهورة التى تصور سيدة بأسلوب البلاط التقليدى ، أى فى موقع « مواجه » بالمعنى الصحيح ـ ولكن الخادم تتخذ فيها موقفا غير متكلف على الاطلاق ، مأخوذ من منظور جانبى ، مع التخلى جزئيا عن تماثلية المواجهة . ففى عمل كهذا يظهر بوضوح تام أن الاسلوب يتباين تبعا لطبيعة الموضوع ذاته فحسب ، فأفراد الطبقة الحاكمة يصورون بأسلوب البلاط الرسمى ، على حين أن أفراد الطبقات الدنيا يصورون فى كثير من الأحيان بالأسلوب العامى المطابق للطبيعة . وأساس التمييز بين الأسلوبين ليس الوعى الطبقى لدى الفنان ، الذى كان على أية حال عاجزا كل العجز عن التعبير عن وعيه الطبقى حتى لو كان لديه أى وعى كهذا ، وليس الوعى الطبقى لدى الجمهور ، الذى كان لا يزال واقعا كل الوقوع تحت سيطرة البلاط وطبقة النبلاء والكهنوت وسحرها ، بل أن الأساس الوحيد لتحديد الأسلوب المستخدم كان ، كما قلنا من قبل ، هو طبيعة الموضوع . فمناظر العمل البسيطة التى تصور الصناع والخدم والعبيد وهم يقومون بأعمالهم اليومية ، والتى تكون جزءا من طقوس المدافن عند الطبقة الأرستقراطية ، تلتزم بدقة حدود الأسلوب المطابق للطبيعة ، غير الرسمى ، المتحرر ، على حين أن تماثيل الآلهة ، مهما كانت متواضعة ، يطبق عليها أسلوب الفن الملوكى الرسمى . والحق أننا نصادف مرارا طوال تاريخ الفن والأدب ، هذا التمايز الأسلوبى تبعا للموضوع . مثال ذلك أن طريقة شيكسبير المزدوجة فى تصوير الشخصيات ، حين يجعل الخدم والمهرجين يتكلمون نثرا عاديا عاميا ، على حين أن أبطاله ونبلاءه ينطقون شعرا فنيا محكم النظم ـ هذه الطريقة تناظر هذا التباين فى الأسلوب تبعا للموضوع عند المصريين القدماء . ذلك لأن شخصيات شكسبير لا تتحدث اللغات المختلفة للطبقات المتباينة كما توجد فى الواقع ، مثل شخصيات الدراما الحديثة ، التى ترسم كلها بطريقة مطابقة للواقع ، سواء أكانت من مرتبة عليا أم دنيا ، بل ان أفراد الطبقة الحاكمة يصورون بطريقة منمقة ، ويعبرون عن انفسهم بلغة لا وجود لها فى الحياة الواقعية ، على حين أن ممثلى عامة الناس يوصفون بطريقة واقعية ، ويتحدثون بلهجة الشارع ، والخان ، والورشة .

ويعتقد باحث آخر أن مراعاة مبدأ « المواجهة » أو الخروج عنه

لا يتوقف على كون الشخصيات التى تصــور تنتمى الى الأوســـاط الأرستقراطية أو الى عامة الشعب ، بل يتوقف على كونها تظهر فى حالة فعل أو فى حالة سكون(١) . ولكن ، حتى لو كانت هذه الملاحظة صحيحة الى حد ما ، فمن الواجب الا ننسى أن الملوك والنبلاء يصورون عادة فى موقف سكون وهدوء ووقور ، على حين ان العــامة يصـــورون فى كل الأحوال تقريبا وهم يتحــركون لأداء أعمـــالهم اليومية . غير أن ممثلى الطبقة الحاكمة يحتفظون بأشكال المواجهة حتى لو كانوا يبدون قائمين بفعل ما ، كما فى حالة الحرب أو منــاظر الصيد ــ وفى هــذا تفنيد للنظرية .

وللرأى القائل بوجود فن أقليمى أو ريفى الى جانب فن العواصم ، مبررات أقوى بكثير من الرأى القــائل بوجــود فن شــعبى الى جانب فن البلاط . فالأعمال الفنية الهامة تظهر مرارا وتكرارا فى البلاط الملكى أو فى المناطق المجاورة للقصر ، بل ان استمرار التقدم جعل ظهورها يقتصر على هذه المواضع ــ فى ممفيس أولا ، ثم فى طيبــــة ، وأخيرا فى تل العمارنة . أما الأقاليم البعيدة عن العاصمة وعن المعابد الكبرى ، فان ما يجرى فيها أقل أهمية نسبيا ، وهو يسير ببطء وبمجهود ، متخلفا عن التطور العام (٢). فهو يمثل ثقافة لم تظهر الا لأنها من سقط متــاع الطبقة العليا ، لا ثقافة انبثقت من أعماق الحياة الشعبية . هذا الفن الاقليمى ، الذى لا يمكن بحال أن يعد استمرارا لفن الفلاحين القديم ، يستهدف بدوره الأرستقراطية المـــالـكة للأرض ، ويدين بوجوده ذاته لانفصال طبقة النبلاء الاقطاعين عن البلاط ، وهى عملية ظلت تحــدث منذ الأسرة السادسة . واذن فطبقة النبلاء الاقليمية الجديدة ، بثقافتها المحلية المختلفة وفنها الاقليمى المســتعار ، قد تكونت من تلك العناصر التى انشقت على العاصمة وانفصلت عنها .

(1) H. Schaefer, op. cit., P. 62.

(2) Roeder, loc. cit., P. 168 — Cf. H. Schaefer, op. cit., P. 60.

الفصل الخامس

بلاد ما بين النهرين

ان المشكلة الحقيقية للفن فى بلاد ما بين النهرين تنحصر فى أنه ، على الرغم من أن الاقتصاد فيها كان مبنيا أساسا على التجارة والصناعة ، وعلى المالية والائتمان ، فقد كان للفن طابع أشد صرامة فى نظامه من الفن المصرى ، وأقل منه دينامية وقابلية للتغير ، مع أن جذور الزراعة والاقتصاد الطبيعى كانت متأصلة فى مصر بمزيد من العمق . ففى استطاعتنا أن نستدل من قانون حمورابى ، الذى يرجع تاريخه الى الألف الثالثة قبل الميلاد ، على أن التجارة والحرف اليدوية ومسك الدفاتر والائتمان كانت قد بلغت درجة عالية من التقدم فى بابل حتى فى ذلك الحين ، وأنه كانت تجرى معاملات مصرفية معقدة نسبيا ، كالمدفوعات لطرف ثالث ، والتسوية المتبادلة للحسابات (١) . وكانت التجارة والمالية أعظم تقدما مما كانت فى مصر بكثير ، بحيث كان من الممكن أن يطلق على أهل بابل ــ ببساطة ــ اسم « رجال الأعمال » (٢) ، على عكس المصريين . ففى الفن البابلى كان التنظيم الشكلى الصارم يرتبط باقتصاد أشد مرونة وأقرب الى الطابع الحضرى . وفى هذا الارتباط تفنيد لتلك النظرية السوسيولوجية التى هى عادة صحيحة فى غير ذلك من الميادين ــ وأعنى بها النظرية القائلة ان الأسلوب الهندسى الدقيق يرتبط بالبيئة الزراعية المتمسكة بالتقاليد ، على حين أن الطريقة المطابقة للطبيعة ترتبط باقتصاد حضرى أكثر دينامية . ومن الجائز أن أنواع الحكم المطلق الأشد صرامة ، والروح الدينية الأشد تزمتا فى بابل ، قد عاقت التأثير التحررى لحياة المدينة ــ هذا اذا لم يكن اقتصار الفن على البلاط والمعبد هنا ، وعدم وجود أى جانب آخر يمكن أن يكون له أى تأثير فى ممارسة الفن فيما عدا الحاكم والكهنة ، قد خنق جميع

---

(1) O. Neurath : Antike Wirtschaftsgesch., 1926, 3rd edit., PP. 12-13.

(2) Walter Otto : Kulturgesch. des Altertums.

الاتجاهات ذات النزعة الفردية والمطابقة للطبيعة فى مهدها • بل أن فن الفلاحين وأنواع الفنون الثانوية الأكثر شعبية كان لهـا فى بلاد ما بين النهرين دور أقل مما كان لها فى البـلاد التمدينة الأخـرى بالشرق القديم(١) • كما أن النشاط الفنى كان هنا أبعد عن الطابع الشخصى مما كان فى مصر مثلا . فنحن لا نكاد نعرف أى اسم من أسماء الفنانين فى بابل ، كما أن تاريخ الفن البابلى ينقسم تبعا لعهود الملوك فحسب(٢). ولم يكن هناك تمييز ، لا فى المصطلح ولا فى الممارسة الفعلية ، بين الفن والصنعة ، بل أن قانون حمورابى يذكر اسمى المعمـارى والمثـال الى جانب الحداد وصانع الأحذية .

ولقد كانت النزعة العقلانية التجريدية تمارس فى الفن البـابلى والآشورى على نطاق أوسع مما كانت تمارس عليه فى الفن المصرى . فلم يكن الأمر يقتصر على « عرض الهيئة البشرية » عن طريق الالتزام الدقيق لمبدأ المواجهة ، بحيث تدار الرأس لاظهار المنظر الجانبى ، بل ان الأجزاء المميزة للوجه ، وهى الأنف والعين ، تكبر الى حد بعيد ، على حين أن السمات الأقل أهمية ، كالجبهة والذقن ، تصغر جداً (٣) . وأوضح مظهر لمبدأ المواجهة ، المضـاد للنزعة المطـابقة للطبيعـة ، هو مجموعة الأعمال المسماة « بحراس الأبواب » وهى أسـود وخنـازير مجنحة ، فى النحت المعمـارى الأشـورى . والحق أننـا لا نكاد نجد فى الفن المصرى أى فرع طبقت فيه النظرة التصميمية الخالصة ، التى تتخلى عن كل نزعة ايهامية illusionism تطبيقا صارما ، مثلما نجد فى تلك الأشكال التى لها اربعة ارجل متحركة من منظرها الجانبى ، ورجلان ثابتتان من منظرها الأمامى ، فيكون المجموع خمسة ارجل تمثل فى واقع الأمر مزيجا من حيوانين . ولقد كانت المخالفة الملموسة للقانون الطبيعى راجعة فى هذه الحالة الى دوافع عقلية خالصة ، فمن المواضح أن خالق هذا النوع من العمل الفنى كان يريد أن يوصل الى المشاهد من جميع الجوانب صورة للموضوع تتميز بأنها تامة ، مكتفية بذاتها ، وكاملة من الناحية الشكلية .

وقد مر الفن الأشورى بمرحلة تشبه التطور نحو النزعة المطـابقة للطبيعة فى عهد متأخر جدا ، لم يسبق القرنين الثامن والسـابع ق•م• بالتأكيد . فالنحت البارز الذى يصور المعركة والصيد فى آشور ــ بانى ــ

---

(1) Eckhard Unger : «Vorderasiatische Kunst». In Max Ebert's «Reallexion der Vorgeschichte», VII, 1926, P. 171.

(2) Bruno Meissner : Babylonien und Assyrien, I, P. 274.

(3) Ibid., P. 316.

بال Ashur-bani-bal يتميز بالروح الطبيعية والحيوية المثيرة ، وذلك فيما يتعلق بالحيوانات المصورة على الأقل ، ولكن الأشكال البشرية تظل تصور بنفس الطريقة الصارمة ، وتبدو فى نفس الرداء الجامد ، الموشى ، العتيق ، وبنفس الشعر والذقن التى كانت عليها الأشكال البشرية منذ الفى عام . وهذه حالة مماثلة لثنائية الأسلوب فىمصر فىعصر اخناتون ، وهى تدل على وجود نفس الفارقالذى لوحظ منذ العصر الحجرى القديم بين معالجة اشكال البشر واشكال الحيوانات ، وهو الفارق الذى يمكن ملاحظته مرارا فى تاريخ الفن . فقد صور العصر الحجرى القديم الحيوانات بصورة اقرب الى الطبيعة مما صور الانسان ، لأن كل شىء فى ذلك العالم كان يدور حول الحيوان . أما العصور اللاحقة فكثيرا ما كانت تفعل نفس الشىء لأنها لم تكن تعد الحيوان جديرا بالعرض الذى يعتمد على عنصر التصميم .

الفصل السادس

كريت

يواجه الباحث فى علم الاجتماع أصعب المشكلات التى تعترضه فى ميدان الفن الشرقى القديم بأسره عند بحثه للفن الكريتى . ذلك لأن هذا الفن لا يحتل فقط مكانة خاصة به الى جانب الفن المصرى وفن بلاد ما بين النهرين ، بل انه يمثل أيضا حالة خاصة فى كل التطور الذى امتد منذ نهاية العصر الحجرى القديم حتى بداية العصر الكلاسيكى فى اليونان . ففى كل هذه الفترة الطويلة التى سادها الفن الهندسى التجريدى ، وفى هذا العالم المتمسك بالتقاليد الصارمة والأشكال الجامدة ، يتمثل الفن الكريتى لنا فى صورة بهيجة طليقة عامرة بالحياة ، على الرغم من أن الظروف الاقتصادية والاجتماعية لم تكن تختلف هنا عنها فى أى مكان آخر من العالم المحيط بها . فهنا أيضا يسيطر على مقاليد الأمور حكام طغاة وملاك اقطاعيون : وهنا أيضا تخضع الثقافة كلها لراية النظام الاجتماعى الارستقراطى ، تماما كما كانت الحال فى مصر وبلاد ما بين النهرين — ومع ذلك فما أعظم الفارق فى المفهوم الكامل للفن ! وما أعظم تحرر الحياة الفنية بالقياس الى النزعة التقليدية الطاغية فى بقية أرجاء العالم الشرقى القديم ! فكيف يمكن تفسير هذا الفارق ؟ هناك عدة تفسيرات ممكنة ، ولكن ليس ثمة تفسير واحد كامل مقنع ، والسبب الأول لذلك ، دون شك ، هو انه لم يتسن بعد حل رموز الكتابة الكريتية القديمة (*) . وربما كان الفارق راجعا الى أن الدين والعبادة الدينية كانت تقوم فى الحياة العامة فى كريت بدور أقل . فلم يعثر هناك على أية أبنية للمعابد أو أية تماثيل تذكارية لأى

(*) عثر فى كريت على مدونة أطلق عليها العلماء اسم Minoan B وحلت رموزها فى عام ١٩٥٦ ، أى بعد تاريخ تأليف هذا الكتاب . انظر كتاب M. Ventris and J. Chadwick بعنوان :

Documents in Mycenaean Greek (1956)

(المترجم)

نوع من الآلهة ، أما الأصنام الصغيرة والرموز العقيدية التى عثر عليها ، فتوحي بأن تأثير الدين كان أقل عمقا وشمولا مما كان فى بقية أرجاء الشرق القديم . غير أن من الأسباب الأخرى التى يمكن بها أن نفسر - جزئيا - تحرر الفن الكريتي ، الدور ذا الأهمية الفائقة الذى كانت تقوم به حياة المدينة والتجارة فى اقتصاد الجزيرة . صحيح أننا نجد الاهتمام بالمسائل التجارية فى بابل بدورها ، دون أن يكون له أى تأثير ملحوظ فى عالم الفن ، غير أن من الجائز أن حياة المدينة لم تبلغ قط من التطور والأهمية ما بلغته فى كريت . فقد كانت هناك مجتمعات حضرية من أنواع شديدة التباين ، فالى جانب العاصمة ومقر البلاط ، وهما مدينتا كنوسوس Cnosaus وفايستوس Phaestus ، كانت هناك مدن صناعية خالصة ، مثل جويرنيا Guernia وبلدان صغيرة مشهورة بأسواقها ، مثل برايسوس Praoesus (١) . غير أن الطابع الخاص للفن الكريتي ينبغى أن يرد أولا وقبل كل شيء الى ظاهرة نجدها فى المنطقة الايجية (التى تنتمى اليها كريت) ولا نجدها فى أية منطقة أخرى ، هى أن التجارة - والتجارة الخارجية قبل كل شيء - كانت مركزة فى أيدى الطبقة الحاكمة . وهكذا كان فى استطاعة الروح غير المستقرة للتاجر ، التواقة الى التجديد ، أن تشق طريقها دون أن تصادفها عقبات كتلك التى صادفتها فى مصر أو فى بابل .

وبطبيعة الحال فقد ظل هذا الفن ذاته فن بلاط وأرستقراطية . فهو يعبر عن استمتاع طبقة من الأوتوقراطيين والطبقة العليا الصغيرة بالحياة ، وانغماسها فى الترف . وبالفعل تشهد الآثار التى بقيت لنا بأن أساليب الحياة كانت مترفة ، كما تشهد بأمجاد الأسرة المالكة ، وبروعة القصور الريفية وثراء المدن وانتشار الاقطاع الضخم ، وتشهد من جهة أخرى ببؤس الجماهير العريضة فى الريف المستعبد . فهذا الفن كان مصطبغا بطابع القصور كل الاصطباغ ، شأنه شأن الفن فى مصر وبابل ، ومع ذلك يزداد فيه ظهور عنصر « الروكوكو » ، أى الاستمتاع بما هو راق ومسل ، وبما هو أنيق ، رشيق . ولقد كان « هورنز Hoernes » على حق عندما أكد سمات الفروسية التى تتمثل فى الثقافة « المينوية Minoan » (*) ، وذلك اذ نبه الى الدور الذى كانت تقوم به مواكب الأعياد ومسرحيات الاحتفالات والمصارعات

(1) G. Glotz : La Civilisation Egéenne, 1923, PP. 162-4.

(*) أى الكريتية ، نسبة الملك مينوس Minos » ، وهو شخصية أسطورية تدور حولها أقدم أساطير جزيرة كريت .

(المترجم) .

والمسابقات العامة ، وكذلك النساء وأساليبهن الخليعة ، فى الحياة الكريتية (١) . وبطبيعة الحال فان هذا الأسلوب الملوكي الفروسى ييسر ظهور أساليب للحياة أقل جمودا وأكثر تلقائية ومرونة ، على خلاف أسلوب الحياة الجامد ، الذى كان يتبعه كبار ملاك الأراضي الجشعون فى العصور الأقدم عهدا — وهى عملية عادت الى الظهور مرة أخرى فى العصور الوسطى — كما أنه يؤدى الى انتاج فن يتمشى مع أنماط الحياة الجديدة هذه ، هو فن أقرب الى النزعة الفردية ، وأكثر تحررا من حيث الأسلوب ، يعبر عن استمتاع أكثر انطلاقا بالطبيعة .

غير أن هناك تفسيرا آخر يرى أن الفن الكريتى ليس أقرب الى النزعة الطبيعية من الفن المصرى مثلا . فاذا كان يبدو أقرب الى الطبيعة ، فان سبب ذلك ، على الأرجح ، ليس الوسائل الأسلوبية المستخدمة ، بقدر ما هو الاختيار الجرىء للموضوع والتخلى عن تلك الموضوعات الرسمية الجادة ، والميل الشديد الى الموضوعات الدنيوية الملحمية ، اليومية والدينامية(٢) . على أن « الترتيب العشوائى» لعناصر الموضوع ، الذى يذكر فى نفس السياق على أنه صفة أساسية للأسلوب الكريتى ، يدل على ان المسألة ليست مسألة اختيار للموضوع فحسب . ذلك لأن هذا « الترتيب العشوائى » ، وهذا التكوين التصويرى الأكثر تحررا ومرونة ، انما هو تعبير عن حرية ابتكار قد يكون أفضل وصف لها هو انها « أوروبية » ، فى مقابل القيود الشرقية المفروضة على الفن المصرى والبابلى ، كما أنه تعبير عن نظرة الى الفن تفضل تراكم المادة الموضوعية وامتلاءها ، على عكس مبدأ التركيز والتفاوت (٣) . والواقع أن الميل الى التجميع البحت يتغلغل فى الفن الكريتى الى حد أننا نجد فيه دائما وفرة هائلة من الموضوعات المبعثرة ، لا فى الأعمال التى تصور مناظر طبيعية فحسب ، بل أيضا فى الرسوم التى تزين الأوانى ، بدلا من الزخارف المرتبة هندسيا (٤) . وتزداد أهمية هذا التحرر من كل قهر شكلى اذا أدركنا أن الكريتيين ، كما نعلم ، كانت لهم معرفة وثيقة بنواتج الفن المصرى ، ومن ثم فانهم اذا كانوا قد تخلوا عن الطابع الضخم ،

---

(1) H. Hoernes — O. Menghin : Urgesch. der bildenden Kunst, 1925, P. 391.

(٢) يرى كورتيوس L. Curtius فى الفن الكريتى « أول تجل لروح أوروبية جديدة ... تتصف بمرونة مشبوبة تميزها الى أبعد حد ممكن عن الفن الشرقى » . انظر :
Die entike Kunst, II, 9. 56.

(3) G. Rosenwaldt : Die Kunst der Antike, 1927, PP. 14-5.

(4) Cf. G. Karo : Die Schachtgraeber von Mykenai, 1930, P. 288 — G.A.S. Snijder : Kretische Kunst, 1936, PP. 47, 119.

الوقور ، الصارم ، لهـذا الفن ، فذلك دليل على أن ذوقهم وأهدافهم الفنية لم تكن تتفق مع النزعة المصرية الى التعظيم والتفخيم .

ومع ذلك فقد كان للفن الكريتى بدوره تقـاليده المضـادة للنزعة المطابقة للطبيعة ، وصيغه المجردة : فهو يكاد يتجاهل المنظور دائما ، وهو يفتقر كل الافتقار الى الظل ، كمـا أن التلوين يقتصر فى معظم الأحيان على الألوان المحلية ، فضلا عن أن أشكال الهيئة البشرية هى دائما أشد ايغالا فى اتجاه التصميم من أشكال الحيوانات . ومع ذلك فان العلاقة بين العناصر المتمشية مع النزعة المطابقة للطبيعـة والنزعة المضادة لها لا تتحدد مقدما منذ البداية ، وانما هى تتغير مع التطور التاريخى للفن (١) . ذلك لأن الفن الكريتى يحاول دائما الاحتفاظ بقربه من الطبيعة ، فينتقل من النزعة الشكلية الهندسية التى ربما كان لايزال فيها واقعا تحت تأثير اتجاهات العصر الحجرى الجديد ، ويتخذ وجهة طبيعية متطرفة تعود به الى أسـلوب آرخى(archaistic) أكاديمى الى حد ما . ولم تكتشف كريت أسلوبها الأصيل فى النزعة المطابقة الطبيعة الا فى أواسط الألف الثانية قبل الميلاد ، عند نهـاية العصر « المينوى Minoan » الوسيط ، حين بلغت ذروة التطور فى ميدان الفن . وبعد ذلك فقد الفن الكريتى فى النصف الثانى من هذه الألف الثانية قدرا كبيرا من نضرته وطبيعيته ، وازدادت أشكاله اقترابا من الطابع النمطى التقليدى ، كما ازدادت جمودا وتجريدا . ويتجه الباحثون الميالون الى التفسير العنصرى للظواهر التاريخية الى القول بأن هذه الصبغة الهندسية راجعة الى تأثير القبائل الهلينية التى غزت الاقليم الاغريقى من الشمال — أى نفس الشعب الذى كان سببا فى ظهور الأسلوب الهندسى فى اليونان نفسها فيما بعد (٢). غير أن هناك آخرين يرون أنه لاحاجة الى مثل هذا التفسير الشـعوبى ، ويرجعون هذا التغير فى الأسـلوب الى التطور التاريخى للصورة أو القالب (٣) .

انه لمن الشـائع أن ينبـه الباحثون الى « الطابع الحـديث » للفن الكريتى ، على أساس أنه هو الصفة الخاصة المميزة لهذا الفن بالقياس الى الفن المصرى أو الفن فى بلاد ما بين النهرين ، غير أن هذه فى الواقع هى أكثر سماته اثارة للمشكلات . ذلك لأن ذوق الكريتيين لم يكن ،

---

(1) Cf. D.G. Hogarth : The Twilight of History, 1926, P. 8.

(2) Hoernes-Menglin, op. cit., PP. 378, 382 — C. Schuchhardt . Alteuropa, 1926, P. 228.

(3) G. Rodenwaldt : «Nordischer Einfluss im Mykenischen?» Jahrbuch des Deutschen Archaeolog. Instit. Beiblatt, XXXV, 1920, P. 13.

على أصالتهم وبراعتهم الفائقة ، رفيعا ولا مستقرا . فوسائلهم الفنيــة كانت أبسط وأوضح من أن تخلف وراءها انطباعا عميقا دائما . وان صورهم على الجدران لنذكرنا ، بألوانها المـائية ورســومها المباشرة ، بالرسوم الزخرفية التى تزين بواخرنا الفـاخرة وحمامات الســباحة الحديثة(١) . فكريت لم تكن ملهمــة للفن «العصرى» modernist فحسب ، بل انها قد استبقت نواحى معينة من الفن الصناعى الحديث . والأرجح أن « النزعة العصرية » عند الكريتيين كانت مرتبطة بطريقتهم الخاصة فى ممارسة الفن وكأنهم ينتجونه فى مصانع ، وبانتاجهم الضخم لســوق هائلة للتصدير . ومن جهــة اخرى فان اليونانيين قد تجنبوا خطر التوحيد النمطى ، على الرغم من أن التصنيع عندهم كان متقدما بنفس المقدار ــ ولكن كل ما يثبته ذلك هو أنه لا يتعين أبدا ، فى تاريخ الفن . أن تؤدى نفس الأسباب الى احداث نفس النتائج ، أو أن الأسباب ربما كانت أكثر عددا من أن يتسنى للتحليل العلمى وصــفها بطــريقة جامعة مانعة .

---

(١) انظر ، فى موضوع الذوق الكريتى وكونه مشكوكا فيه :

G. Glotz, op. cit., P. 254.

A.R. Burn : Minoans, Philistines and Greeks, 1930, P. 24.

الباب الثالث

اليونان وروما

الفصل الأول

العصر البطولي والعصر الهوميري

ان الملاحم الهوميرية هي أقدم أشعار بقيت لدينا من العصر اليوناني، ولكنها ليست قطعا أقدم الأشعار التى كانت لدى اليونانيين . ذلك لأن تركيبها كان شديد التعقيد ، بحيث يمكن الاشارة الى متناقضات فى مضمونها ، ولا يقتصر الأمر على ذلك ، بل ان أسطورة هوميروس ذاته تنطوى على سمات كثيرة لا تتسق مع الصورة التى ينبغى أن نستنتجها من روح هذه الأشعار ، بما كانت تتسم به من روح نفاذة متشككة ، بل روح هوائية متقلبة . والواقع أن معظم عناصر الصورة التقليدية للمنشد الضرير العجوز الذى ينتمي الى جزيرة خيوس Chios ، تتألف من ذكريات ترجع الى العهد الذى كان فيه الشاعر شخصا ملهما vates ـ اعني عرافا ، له نوع من القداسة يتلقى الوحى من الآلهة . ولم تكن صفة العمى فيه الا العلامة الخارجية النور الداخلى الذى يملأ كيانه ويتيح له أن يرى اشياء لا يراها الآخرون . فهذه العاهة الجسمية ـ شأنها شأن العرج عند الصائغ الالهى هفايستوس ـ تعبر عن فكرة ثانية كانت شائعة في العصور البدائية : هى ان صانع الأشعار والزخارف ، وغيرها من منتجات الصنعة اليدوية ، لا يمكن أن يأتى الا من بين صفوف أولئك الذين لا يصلحون للحرب والغزو . ولكن ، اذا استثنينا هذه الصفة ، فان « هوميروس » الأسطورى يكاد يكون مثلا كاملا للشاعر الأسطورى الذى كان لا يزال ذا طبيعة شبه الهية ، والذى كان نبيا وصانع معجزات . وانا لنجد أوضح تعبير عن هذه الفكرة عند « أورفيوس » ، المغنى القديم العهد ، الذى استمد قيثارته من أبولو ، وتعلم فن الأغنية من ربة الفن (الموزى Muse) ذاتها . فقد كان فى استطاعته أن يحرك بموسيقاه الناس والحيوان ، بل أن يحرك الصخر أيضا ، ويستعيد يوريديسى Euridice من بين براثن الموت . أما « هوميروس » فلم يعد فى استطاعته أن يفخر بمثل هذه

القوى السحرية ، ولكنه كان لا يزال يحتفظ بسمات العراف الملهم ، وظل يشعر بوجود رباط غامض مقدس يجمع بينه وبين الربة (الموزى) التى يستعين بها فى ثقة تامة .

ونستطيع أن نكون على يقين من أن الشعر الاغريقى فى أول عهوده ، شأنه شأن الشعر فى كل الشعوب الأخرى فى مرحلتها البدائية ، كان يتألف من صيغ سحرية ، واقوال تنبؤية ، وصلوات وتعاويذ ، وأناشيد للحرب وللعمل . وهناك صفة مشتركة بين هذه الأنماط جميعا : فمن الممكن تسميتها بالشعر الشعائرى للجماهير . فلم يطرأ أبدا على بال صانعى التعاويذ والأبيات الشعرية التنبؤية ، والمرثيات وأناشيد الحرب ، أن يخلقوا أى شىء فردى ، بل ان شعرهم كان فى أساسه مجهول النسبة ، وكان موجها الى الجماعة بأسرها ، يعبر عن أفكار ومشاعر يشترك فيها الجميع . وفى مجال الفنون البصرية نجد على المستوى المناظر لهذا الشعر الشعائرى اللاشخصى ، الأصنام والأحجار وجذوع الأشجار ، التى كان اليونانيون يقدسونها فى معابدهم منذ أقدم العصور . والتى لا يكاد يكون من الممكن تسميتها بأعمال فى النحت ، اذ ان مظاهر الهيئة البشرية فيها ضئيلة الى أبعد حد . ولقد كانت هذه بدورها ، شأنها شأن أقدم التعاويذ والأناشيد ، فنا جماعيا بدائيا . أعنى تعبيرا فنيا ساذجا خشنا عن مجتمع لا يكاد يعرف أى تمايز طبقى . ولسنا ندرى شيئا عن المركز الاجتماعى لصانعى هذه الأعمال . أو عن الدور الذى كانوا يقومون به فى حياة الجماعة ، أو السمعة التى كانوا يتمتعون بها بين معاصريهم ، ولكن الأرجح أنهم كانوا يلقون تقديرا أقل مما كان يلقاه الفنانون السحرة فى العصر الحجرى القديم . أو المنشدون الكهنة فى العصر الحجرى الجديد . ولنلاحظ ان النحاتين بدورهم كان لهم أسلافهم الأسطوريون : اذ تروى الأساطير ان دايدالوس Daedalus كان يستطيع أن يبعث الحياة فى الخشب ويجعل الحركة تدب فى الحجر ، ولم تكن الأجنحة التى صنعها لنفسه ولابنه تبدو فى نظر راوية الأسطورة أكثر اعجازا من قدرته على نحت الأشكال وتصميم المتاهات . ولم يكن دايدلوس هو الفنان الساحر الوحيد ، ولكن من الجائز أنه كان آخر الفنانين السحرة المهمين ، اذ يبدو أن فكرة أجنحة ايكاروس وسقوطه فى البحر ترمز الى نهاية عهد السحر .

وبحلول بداية العصر البطولى ، طرأ تغير تام على الوظيفة الاجتماعية للشعر والمركز الاجتماعى للشاعر . ذلك لأن الطبقة العليا ذات النزعة الحربية أصبحت تنظر الى الحياة بطريقة دنيوية فردية ، فأضفى ذلك

على الشعر مضمونا جديدا ، وجعل للشاعر مهام جديدة • فهو قد تخلى الآن عن نسبته المجهولة (anonymity) وعن انعزاله الكهنوتى ، كما فقد الشعر طابعه الشعائرى الجماعى • ذلك لأن ملوك الامارات الآخية Achaean (*) ونبلاءها فى القرن الثانى عشر ق.م. ، أى « الأبطال » الذين سمى العصر باسمهم ، كانوا لصوصا وقراصنة — وكانوا يفخرون بأن يطلقوا على أنفسهم اسم « نهابى المدن » — وكانت أغانيهم دنيوية فاجرة • وليست قصة طروادة ، التى هى قمة شهرتهم، سوى تمجيد شعرى للسلب والقرصنة • ولقد كانت روحهم الخارجة على القانون ، والتى تهزأ بالمقدسات ، وليدة حالة الحرب التى وجدوا أنفسهم فيها ، وسلسلة الانتصارات التى حققوها ، والتغيرات المفاجئة للمستوى الحضارى ، التى مروا بها . ولما كانوا قد انتصروا على شعب أكثر منهم تمدينا ، واستغلوا حضارة أكثر تقدما بكثير من حضارتهم ، فقد تحللوا من الروابط التى تربطهم بعقيدة أجدادهم ، واحتقروا فى الوقت ذاته الأوامر والنواهى الدينية للشعب المغلوب ، لا لشىء الا لكونه مغلوبا . (١) وهكذا أصبحت حياة هؤلاء المحاربين غير المستقرين حياة تسودها النزعة الفردية الفوضوية ، التى تعلى من ذاتها فوق كل تراث وكل قانون . فكل شىء فى نظرهم غنيمة ينبغى نيلها بحد السيف ، وهدف للمغامرات الشخصية ، مادام كل شىء فى دنياهم يتوقف على القوة الشخصية والشجاعة والمهارة وسعة الحيلة .

ويتسم هذا العصر ، من وجهة نظر علم الاجتماع ، بالانتقال الحاسم من التنظيم العشائرى البدائى الى نظام اجتماعى يقوم على الملكية الاقطاعية التى تعتمد على الولاء الشخصى للأتباع نحو سيدهم • ولم يكن هذا النظام يعتمد على صلات القرابة ، بل كان فى واقع الأمر يسير فى اتجاه مضاد لها ، وكان يتجاوز ، من حيث المبدأ ، نطاق واجبات المرء لذوى قرباه • فالأخلاق الاجتماعية للاقطاع ترفض تضامن الدم والجنس ، بل تصبح الروابط الأخلاقية فردية عقلية(٢) • ويظهر التفكك التدريجى للوحدة القبلية بصورة جلية فى الصراع بين الأقارب، الذى يبدو أنه يزداد شيوعا كلما تقدم العصر البطولى . واخذت تظهر

(*) يطلق هذا الاسم على الشعب اليونانى القديم بأسره ، أو على جزء منه يسكن شمال البلوبنيز •

(المترجم)

(1) H.M. Chadwick : The Heroic Age, 1912, PP. 450 ff. — A.R. Burn : The World of Hesiod, 1936, PP. 8 ff.

(2) H.M. Chadwick : op. cit., PP. 347-8, 365 — George Thomson : Aeschylus and Athens, 1941, P. 62.

بالتدريج مظاهر أخرى للولاء ، كولاء الاتباع لسيدهم ، والرعايا لملكهم ، والمواطنين لدولتهم ، وأصبحت مظاهر الولاء هذه ، آخر الأمر ، أقوى من أواصر القربى . وقد ظلت هذه العملية مستمرة طوال عدة قرون ، ولم تنته الا بانتصار الديمقراطية ، وان كانت قد تخللتها بضعة نظم أرستقراطية مبنية على التضامن العائلي • وظلت التراجيديا الكلاسيكية تحفل بمظاهر الصراع بين دولة العشيرة ودولة الشعب • فمسرحية « أنتيجونى » لسوفوكليس تدور حول نفس مشكلة الولاء التى تدور حولها الالياذة . أما فى العصر البطولى فلم ترتفع هذه المشكلة الى مستوى الصراع التراجيدى ، اذ انها لم تكن ترتبط بأية ازمة فى النظام السائد فى المجتمع . وكل ما نراه هو اعادة تقويم للمعايير الأخلاقية ، والانتصار النهائى للنزعة الفردية الصارمة ، التى كان معيارها الصحيح الأوحد هو قانون الشرف كما يعرفه محترفو السلب والنهب .

وترتب على ذلك أن الشعر فى العصر البطولى لم يعد شعرا شعبيا للجماهير • فنحن لا نجد فيه أغانى ولا أناشيد للجماعات ، وانما نجد فيه أغنيات فردية عن مصير الأفراد • ولم تعد مهمة الشعر هى استنفار الناس للقتال ، وانما أصبحت هى الترويح عن الأبطال بعد انتهاء المعركة • فكان على الشاعر أن ينشد فيهم المدائح ، وأن ينوه بأسمائهم ، وينشر أمجادهم ويخلد ذكراها • والواقع أن الأنشودة البطولية انما يرجع أصلها الى تعطش النبلاء ذوى النزعة الحربية الى المجد ، وكانت مهمتها الرئيسية هى ارضاء هذا التعطش ـ أما أية مزايا أخرى فتعد ذات أهمية ثانوية فى نظر المستمعين • وينبغى أن نعترف بأن كل فن قديم كان ، الى حد ما ، استجابة لرغبة فى الشهرة ، ولرغبة البعض فى أن يذيع صيته بين معاصريه وبين الأجيال التالية له (١) . وان قصة هيروستراتوس Herostratus ، الذى أشعل النار فى معبد ديانا فى افسوس لكى يخلد اسمه ، لتنبهنا الى مدى استمرار قوة هذه الرغبة فى الشهرة ، حتى فى عصور متأخرة ، على الرغم من أن هذه الرغبة لم تكن فى هذه العصور خلاقة بقدر ما كانت فى العصر البطولى . فشعراء الأغانى البطولية كانوا مانحى المجد والشهرة ، وهذا اساس وجودهم ومصدر الهامهم . ولم تعد موضوعات شعرهم

---

(١) يقول هرقليطس : « هناك شىء واحد يؤثره الأفضلون على كل ما عداه : وهو الشهرة الخالدة على الأمور العابرة • » الفقرة ٢٩ فى كتاب ديلز :

H. Diels: Die Fragmente der Vorsokratiker, I, 1934, 5th edit., P. 157.

هي الأماني والآمال ، أو الطقوس السحرية أو شعائر النزعة الحيوية ، وانما أصبحت أقاصيص المعارك الناجحة والحرب الدامية . وباختفاء الوظيفة الشعائرية للشعر ، فقد طابعه الغنائي واصبح شعرا ملحميا. وبهذه الروح كان هو مصدر أقدم شعر أوروبي نعرفه ، يتسم بالطابع الدنيوي ، ويستقل عن الدين . والواقع أن الأصل الذي نشأت فيه هذه الأشعار انما كان نوعا من التقرير الحربي ، والتسجيل الزمني لكيفية سير الحرب . والأرجح أنها كانت تقتصر في البداية على « آخر أخبار » الحملات العسكرية والغارات الظافرة للقبيلة . ومن هنا قال هوميروس « ان أحدث الأغنيات هي التي تقابل بأعلى تصفيق » (الأوديسية ، ١ ، ٣٥١ – ٢) . وهو يجعل ديمودوكوس Demodokos وفيميوس Phemios ينشدان آخر أحداث اليوم . غير أن منشديه لم يعودوا مجرد مسجلين للحوادث ، اذ أن التقرير الحربي قد أصبح في هذه الأثناء مزيجا من التاريخ والسيرة الملحمية ، واتخذ أسلوب الأقصوصة الشعرية (البالاد ballad)، بحيث مزج عناصر دارمية وغنائية مع شعر الملاحم . ولاشك أن الأمر كان كذلك حتى في الأناشيد البطولية التي تبنى منها أشعار الملاحم ، وان كان العنصر الملحمي هو العنصر المميز في هذه الأناشيد .

ولا يقتصر النشيد البطولي على رواية أفعال شخص معين ، بل ان الذي يلقبه هو أيضا شخص معين ، لا جماعة أو كورس(١) . وأغلب الظن أن المحاربين والأبطال أنفسهم هم الذين كانوا يؤلفونه وينشدونه في الأصل ، أي أن جمهور المستمعين ، وكذلك المؤلف ، كانوا جميعا ينتمون الى الطبقة العليا ، وكانوا هواة من النبلاء ، وفي بعض الأحيان من الأمراء . ولاشك في أن المنظر الذي تصوره قصة « بيولف Beowulf » ، والذي يطلب فيه ملك الدنمرك الى أحد ضباطه أن يغني له أنشودة عن المعركة التي خاضاها قبل ذلك مباشرة ، يصدق بوجه عام على الأحوال السائدة في العصر البطولي اليوناني(٢) . ولكن سرعان ما حل شاعر محترف – هو شاعر البلاط أو منشده أو مغنيه – محل النبيل الهاوي ، اذ أن الأول هو الذي كان يستطيع ، بفضل خبرته الطويلة ، أن يؤدي النشيد البطولي بمزيد من التفنن ، ممايتجم عنه مزيد من التأثير . وكان هؤلاء الشعراء المنشدون يغنون حكاياتهم في المآدب العامة للملوك وقوادهم ، شأنهم شأن ديمودوكوس في بلاط

(١) وبهذه المناسبة فلم يكن الكورس هو الذي يؤدي جميع أنواع الشعر ، حتى في عصور ما قبل التاريخ .

(2) H M. Chadwick, op. cit., P. 87.

ملك شعب « فياكيس Phaeaces » (*) وفيميوس فى قصر أوديسيوس . فهم مغنون محترفون ، ولكنهم فى الوقت ذاته يدينون للملك بالطاعة والولاء ، وكان لهم مركز مشرف ، على الرغم من أنهم كانوا يعملون بأجر . فهم ينتمون الى مجتمع البلاط ، ويعاملهم الأبطال كما لو كانوا أندادا لهم . وكانوا يحيون حياة القصر الدنيوية . وعلى الرغم من أنهم كانوا لا يزالون يدعون أن الآلهة قد بثت الأغانى فى نفوسهم (الأوديسية ، ٣٢ ، ٣٤٧ – ٨) ويعتزون بذكريات الأصل الالهى لفنهم ، فقد كانوا فى الوقت ذاته مماثلين لمستمعيهم فى انغماسهم فى صنعة الحرب القاسية ، بل لقد كانت الصلات التى تجمعهم مع هؤلاء أقوى فى واقع الأمر من تلك التى تجمعهم مع أجدادهم الروحيين ، اى العرافين والسحرة فى عهد أسبق .

أما الصورة التى نستخلصها من الشعراء الهومريين عن المركز الاجتماعى للشاعر فهى صورة تفتقر الى الاتساق . فاحد المنشدين ينتمى الى حاشية الأمير ، على حين أن الآخر وسط بين منشد البلاط والمنشد الشعبى(١) . ويبدو أنه حدث خلط بين الأوضاع فى عصر أسبق وبين « العصر الهوميرى » ذاته ، وهو العصر الذى جمعت فيه الأشعار وهذبت . وعلى أية حال فلنا أن نفترض أنه كان يوجد ، حتى فى العهود الأولى ، منشدون جوالون الى جانب شعراء مجتمع البلاط الأستقراطى ، وأن هؤلاء المنشدين الجوالون كانوا يرفهون عن الجماهير فى الأسواق وحول النار فى الأماكن العامة بأغان ذات طابع أقل بطولية وتبجيلا (٢) . ولكنا لا نستطيع أن نكون فكرة عن هؤلاء الشعراء ، الا اذا افترضنا أن حكايات مثل ارتكاب أفروديت للزنا قد ظهرت فى الأصل بهذه الطريقة(٣) .

وفى ميدان الفنون التشكيلية واصل « الآخيون Achaeans » (اليونانيون القدماء) التراث الكريتى والموقنائى Mycenean (الايجى) ، ولا يمكن أن يكون المركز الاجتماعى للفنان قد اختلف كثيرا عن مركز الصانع الفنان فى كريت . وعلى أية حال فمن غير المعقول أن يكون قد ظهر ، فى اى وقت ، مثال أو مصور من بين صفوف طبقة

(*) شعب أسطورى ورد ذكره عند هوميروس ، كانت حياته مثالية خالية من القلاقل ، وكانوا آخر السلالة الالهية فى الشعوب .

(المترجم)

(1) W. Schmid — O. Staehlin: «Gesch. der Griech. Lit.», I, 1, 1929, P. 59. In I. Mueller's «Handbuch der Altertumswiss.»

(2) Ibid., P. 60.

(3) Ibid., P. 664.

النبلاء ، أو ممن ينتمون الى مجتمع البلاط . بل ان محاولات الشعراء والنبلاء فى ميدان الشعر ، وخبرة الشعراء المحترفين فى أساليب الحرب ، كانت خليقة بأن توسع الهوة الاجتماعية بين الفنان الذى كان يشتغل بيديه وبين الشاعر الذى كان يشتغل بعقله . وكان هذا الوضع الجديد هو السبب الرئيسى فى ارتفاع المكانة الاجتماعية للشاعر فى العصر البطولى ، بالقياس الى الكاتب فى الشرق القديم .

وقد وضع الغزو « الدورى » (Dorian) حدا للعصر الذى كانت فيه الفتوحات والمغامرات العسكرية تترجم فورا الى أغنية وملحمة . ذلك لأن « الدوريين » كانوا شعبا من الفلاحين الأجلاف ذوى العقليات العملية ، فلم يضعوا أناشيد عن انتصاراتهم ، ولم يعد الشعب « البطولى » الذى طردوه من دياره حريصا على المغامرة بعد أن استقر على ساحل آسيا الصغرى . وأصبحت ملكياتهم العسكرية ارستقراطيات زراعية وتجارية سلمية ، صار فيها الملوك السابقون مجرد ملاك كبار للأرض . وعلى حين أن الأمراء وحاشيتهم كانوا يستطيعون قبل ذلك أن يحيوا حياة باذخة على حساب بقية المجتمع ، فان الثروة أصبحت الآن توزع على نطاق أوسع ، وتضاءل بالتالى ترف الطبقات العليا(١) . فقد أصبحوا الآن قانعين بأسلوب فى الحياة أشد تواضعا ، ولا شك فى أن المكافآت التى كانوا يعطونها للمثالين والمصورين فى وطنهم الجديد كانت فى البداية ضئيلة الى أبعد حد . أما الانتاج الشعرى فى ذلك العصر فكان أروع بكثير . ذلك لأن اللاجئين قد أخذوا معهم ملاحمهم البطولية الى « أيونيا » ، حيث ظهر شعر الملاحم خلال ثلاثة قرون وسط شعوب أجنبية وبتأثير حضارات أجنبية . وفى استطاعتنا أن نلمح من وراء الشكل الأيونى النهائى ، المادة الأيولية Aeolic الأقدم عهدا ، وأن نميز المصادر المختلفة والمستوى المتفاوت لمختلف الأجزاء ، والانتقال المفاجىء فى بعض المواضع ، ولكنا لا نعرف الى أى حد يدين شعر الملاحم للأناشيد البطولية بمزاياه الفنية ، أو كيف نوزع الفضل فى هذا العمل الرائع بين أفراد الشعراء ومدارسهم وأجيالهم . والأهم من ذلك كله أننا لا نعلم ان كان شخص معين قد تناول العمل الجماعى وأضفى عليه عن وعى طابعه الأخير ، أم أن هذا العمل هو ، على العكس من ذلك ، تجسد شعرى لمجهودات كثيرة متميزة ، وتعبير عن الاستعادة الدائمة للتراث ، والتحسين المستمر عليه ، مما يضفى عليه طابعا خاصا ، بل فريدا ، هو أنه نتاج « عبقرية جماعية » بالمعنى الصحيح .

---

(1) Cf. O. Neurath : Antike Wirtschaftsgesch., 1926, 3rd edit., P. 24.

ولقد راينا من قبل ان التمايز بين الشاعر والـــكاهن أدى الى أن يصطبغ الخلق الشعرى ، فى العصر البطولى ، بصبغة أكثر شخصية ، بحيث كان عملا لأفراد منفصلين ومستقلين . اما فى العصر الذى نتحدث عنه الآن فقد عادت الى الظهور علامات اتجاه قاطع نحو الجماعيـــة . فلم يعد شعر الملاحم من عمل شعراء أفراد ، وانما أصبح نتاجا لمدارس كاملة ، بل نتاجا لطوائف حرفية ، أن جاز هذا التعبير . صحيح أنه ليس خلقا لمجتمع شعبى ، ولكنه على الأقل عمل جماعى – أى عمل مجمـوعة من الفنانين الذين يعترفون بتضامنهم الروحى ويجمعهم تراث مشترك واساليب عمل واحدة . وهكذا بدا نوع جديد من التنظيم لم يكن قــد ظهر من قبل الا فى الفنون البصرية ، وكان بعيدا كل البعد عن الشـعر الأقدم عهدا : اذ ان تقسيم العمل بين التلاميذ والمعلمين ، وبين الأساتذة والمساعدين أصبح الآن يطبق على ميدان الأدب بدوره.

كان المنشد يغنى أغانيه فى القاعة الملكية أمام جمهـور من الأمراء والنبلاء ، وكان الشاعر المغنى يروى من ملاحمه فى مجالس النبـــلاء وبيوت العظماء ، وكذلك فى الأعياد والأسواق ، وفى الورش والأماكن العامة . وبازدياد شعبية هذا الشعر ، واتساع نطاق الجمهور الذى يخاطبه ، أصبح الأسلوب أقل شكلية بالتدريج ، واقترب من أسلوب الحديث اليومى المعتاد ، وأصبح التنغيم والتلاوة يحل محل القيثـارة والغناء . ولم تكتمل هذه العملية ، أعنى عملية اصطباغ الشعربالصبغة الشعبية ، الا عندما عادت سير البطولة ، فى صورتها الملحمية الجديدة، الى أرض اليونان الأصلية ، وانتشرت منها الى الخارج بفضل الشعراء الجوالين ، وحملها المقلدون ، وحولها كتاب التراجيديا آخر الأمر الى الشكل المسرحى . واصبحت تلاوة الملاحم عادة مألوفة فى عصر الطغاة Tyrants وبداية العصر الديمقراطى . بل لقــد صـــدر فى القرن السادس ق.م. قانون يشترط تلاوة الأشعار الـــــكاملة لهوميروس – بواسطة مجموعات متعاقبة من قراء الشعر على الأرجح – فى الأعيـاد الاثينية Panathenaeas التى تجرى كل أربع سنوات . فالمنشـد كان يتغنى بأمجاد الملوك وأتباعهم ، والشاعر المتجول كان يشيد بماضى الأمة . وكان المنشد يتغنى بالحوادث الجارية ، على حين كان الشاعر المتجول يبعث من جديد أحداث التاريخ وقصص البطـولة . ولم يكن تأليف الشعر وروايته قد أصبحا بعد مهنتين متخصصتين ، ومع ذلك فلم يكن الراوى بالضرورة هو الشاعر ، كما كان من قبل . (١) ولقدكان المنشد المتجول rhapsode وسطا بين الشاعر الخالص والممثل ،

---

(1) Schmid — Staehlin, op. cit., I, P. 157.

فكانت المحادثات المتعددة التى تجرى على السنة شخصيات الملاحم ، والتى كانت تستلزم شيئا من البراعة التمثيليـــة فى الرواية ، هى حلقة الاتصال بين تلاوة الملحمة وتمثيل الدراما (١) . وكان هوميروس المعروف فى الأسطورة وسطا بين ديمودوكس والشـــعراء المنتمين الى التراث الهوميرى ، أى بين منشدى البلاط والشعراء الجوالين . فهو يجمع بين صفة العراف الكاهن وبين المغنى المتجـول ، اى بين ابن ربة الفن والشحاذ المستجدى . والواقع أن صورته تفتقر الى التحدد ، وهى لا تعدو أن تكون تلخيصا وتجسيما للتطور من الأناشيد البطولية عنـــد الأمراء الآخيين الى الملاحم الأيونية .

واغلب الظن أن الشعراء الجوالين كانوا يستطيعون الكتابة . فعلى الرغم من أنه كان لا يزال يوجد ، فى وقت متأخر جدا ، أناس كانوا يستطيعون رواية أشعار هوميروس بأكملها عن ظهر قلب ، فان الرواية لو كانت هى الوسيلة الوحيـدة المستخدمة ، دون أى أساس كتابى ، لأدى ذلك بالتدريج الى ضياع تام لهذه الملاحم . فلابد اذن أن نتخيـل الشعراء الجوالين فى صورة أدباء مثقفين مطلعين ، كانوا أحرص على حفظ تراث أشعارهم منهم على الاضافة اليـــــه . والواقع أن نفس تسميتهم « بأبناء هوميروس » ، وتمسكهم بأسطورة انتمائهم الى سلالة الشاعر الكبير ، لدليل على أن مدرستهم كانت تتسم بطابع محافظ ، بل كانت تسودها تقاليد أهل العشيرة الواحدة . وقد أكد البعض بالفعل أن القاب الطوائف المختلفة ، مثل Homeridai (ابناء هومـيروس) و Asklepiadai (أبناء أسكلبيوس) و Daidalidai (أبنـــاء دايدالوس) (*) ، ينبغى أن تعد مجرد رموز اعتباطية ، وأن أعضاءها لم يكونوا هم أنفسهم يصدقون ، أو يتوقعون من الغير أن يصدقوا ، أنهم كانوا من ســلالة واحدة (٢) . ولكن هناك باحثـين آخرين كانوا يعتقدون أن الطوائف ترجع فى أصلها الى صلات القربى ، وأن الصنائع والحرف المختلفة كانت كلها فى الأصل احتكارا لعشـائر مختلفة (٣) . وأيا كان الأمر ، فقد كان الشـــعراء الجوالون يؤلفون حرفة مقفلة ،

---

(1) Cf. Hermann Reich: Der Minus, 1903, I, P. 547.

(*) تدل هذه الأسماء على المشتغلين بالشعر ، والطب ، والنحت والعمارة على التوالى . (المترجم)

(2) E.A. Gardner: «Early Athens». In: «The Cambridge Ancient Hist.» III, 1929, P. 585.

(٣) يشير G. Thomson الى كتاب V. Groenbeck بعنوان: Culture of the Teutons ١٩٣١ ، أثناء عرضه لنظريته (المرجع المذكور من قبل ، ص ٤٥) .

متميزة عن الجماعات الأخرى ، يعمل بها مثقفون يتميزون بالتخصص الشديد ، كانوا ملمين بتراث قديم ولا شأن لهم بأى شىء من قبيل « الشعر الشعبى » . فما يسمى « بالملاحم الشعبية » اليونانية ليس الا ابتداعا خالصا من ابتكار خيال علماء فقه اللغة الرومانتيكيين ، اما الأشعار الهومرية فكانت بعيدة تماما عن صفة «الشعبية» ، سواء فى مراحلها النهائية وفى مراحلها المبكرة . كذلك لم تعد الملاحم فى صورتها النهائية من شعر البلاط ، على حين ان الأنشودة البطوليةكانت بالفعل شعرا كهذا : اذ ان موضوعاتها وأسلوبها والمستمعين اليها وكل شىء متعلق بها – كل هؤلاء كان لهم جميعا طابع البلاط او الفرسان النبلاء . بل انه ليس من المؤكد ان الأنشودة البطولية اليونانية ذاتها قد اصبحت فى اى وقت شعرا شعبيا ، مثل انشودة النيبلونجن Niebelungenlied ، التى سرعان ما اندمجت فى الشعب ، بفضل المنشدين الجوالين ، بعد نشأتها وتطورها الأول فى البلاط ، وبذلك مرت بمرحلة شعر شعبى قبل أن تتخذ آخر الأمر صورة شعر البلاط التى نعرفها عليها (١) . وتبعا لهذا الراى تكون الملاحم الهومرية استمرارا مباشرا لشعر العصر البطولى(٢) . فقداخذ الآخيون Achaeans والأيوليون Aeolians الى ديارهم الجديدة الأناشيد البطولية ، بل اخذوا المنشدين أيضا ، الذين نقلوا الى شعراء الملاحم مباشرة ما كانوا يفنونه من قبل من الأناشيد . وهكذا يكون لب هذه الأشعار مؤلفا ، لا من أقاصيص « ثيسالية Thessalian » شعبية ، بل من مدائح ملوكية ليست موجهة الى الجماهير ، وانما الى الآذان المدربة لأقلية من الخبراء العارفين ، وبذلك لا تكون الأنشودة البطولية قد وصلت الى جماهير الشعب الا فى عهد متأخر جدا ، فى صورة الملحمة الكاملة – التى هى ، تبعا لهذا الراى ، أول صورة يعرفها بها الشعب الهيلينى عادة . وعلى هذا الأساس فان الملاحم الهومرية ، بكل ما كانت تتصف به من كمال ، لم تكن نتاجا لشعر فردى أو شعبى ، بل كانت – على عكس ذلك – نتاجا فنيا مجهول النسبة ، اشترك فيه كثير من متأدبى البلاط والسادة المثقفين ، ومحيت فيه الفوارق بين جهود الشخصيات والمدارس والأجيال المختلفة . وهذه النظرة تقلب المفاهيم الرومانتيكية فى طبيعة الفن والفنان رأسا على عقب – وهى المفاهيم التى كانت تؤلف أساس التفكير الجمالى فى القرن التاسع عشر . ولا جدال فى ان هذا الرأى يلقى ضوءا جديدا على الأشعار ، ولكن سر جمالها يظل مع ذلك خفيا . فالعنصر المحير فى هذه الأشعار كان ما أسماه الرومانتيكيون

---

(1) H.M. Chadwick, op. cit., P. 228

(2) Ibid., P. 224.

« بالشعر الشعبى الساذج » . أما فى نظرنا فهو القدرة الخلاقة التى جعلت من الممكن أن تستخلص من هذه العناصر المتفرقة ـ الممارسة والدراسة ، والتراث والالهام ، والأصيل والمستعار ـ هذا الانسياب المتصل للفقرات العذبة ، وهذا العالم المتين المتماسك من الصور المجازية ، وهذه الوحدة الكاملة للوجود والمعنى .

ان جو الأشعار الهومرية يظل جوا أرستقراطيا تماما ، ولكنه لا يعود اقطاعيا بالمعنى الدقيق ، بل ان أجزاءها الأقدم عهدا هى وحدها التى تعكس جو العصر الاقطاعى . ولقد كانت الأنشودة البطولية موجهة الى الأمراء والنبلاء وحدهم ، ولم تكن تبدى أى اهتمام الا بهم ، وبخصالهم ومثلهم العليا . وعلى الرغم من أن عالم الملاحم فى صورته النهائية لم يعد منحصرا فى هذا النطاق الضيق ، فان الانسان العادى ، الذى ينتمى الى الشعب ، لا يرد له ذكر على الاطلاق ، ولا تعزى الى الجندى العادى أية أهمية . ولن نجد لدى هوميروس كله حالة واحدة لشخص من غير النبلاء يرتفع فوق مستوى الطبقة التى ولد فيها (١) . ولا تنطوى الملاحم على أى نقد حقيقى للملوك أو للطبقة الأرستقراطية. فشخصية ثرسيتس Thersites ، وهى الشخصية الوحيدة التى تسخر من الملوك ، هى المثل الواضح للشخص الجلف ، الذى يفتقر الى كل تهذيب فى السلوك والى كل آداب اللياقة التى يقتضيها الاتصال الاجتماعى . وهكذا فان السمات «البورجوازية» الخارجية التى لوحظت فى تشبيهات هوميروس (٢) لا تعكس ، على وجه الاجمال ، أية روح بورجوازية . ومع ذلك فان الملحمة تشكك بالفعل فى المثل العليا البطولية التى كانت تتضمنها أقاصيص البطولة القديمة. فهنا نجد بالفعل توترا ملحوظا بين نظرة الشاعر الانسانى وبين سلوك أبطاله القساة . على أن هوميروس « الذى لا يؤمن بالأبطال » لا يصادفنا فى الأوديسية وحدها . اذ لا يقتصر خروجه عن الروح البطولية على شخصية أوديسيوس الذى ينتمى الى عالم مختلف عن عالم أخيل ـ أعنى عالما أقرب الى ذلك الذى كان ينتمى اليه الشاعر ذاته ـ بل ان هناك دلائل على أن هكتور النبيل ، العطوف ، الكريم قد أصبح يحتل فى قلب الشاعر المكانة التى كان يحتلها بطل الألياذة المتوحش (٣) . وأن دل هذا على شيء ، فانما يدل على أن نظرة طبقة النبلاء كانت تسير فى

(1) A.R. Burn : Minoans, Philistines and Greeks, 1930, P. 200.

(2) Paul Cauer : Grundfragen der Homerkritik, 1909, 2nd edit., PP. 420-3.

(3) Schmid-Staehlin, op. cit., I, 1, PP. 79-81.

طريق النغير ، لا على أن شاعر الملحمة كان يستمد معاييره الأخلاقية من جمهور جديد لا ينتمى الى طبقة النبلاء . وعلى أية حال فان هذه الملاحم لم تكتب لطبقة من النبلاء المحاربين ملاك الأرض ، بل لارستقراطية غير محاربة من سكان المدن .

وعند هزيود نجد انفسنا ، لأول مرة ، ازاء شعر يدور حول عالم الفلاح . ومع ذلك فهذا بدوره ليس شعرا شعبيا بالمعنى الصحيح — أعنى أنه ليس شعرا ينتقل من فم الى فم ، أو يستطيع أن ينافس الحكايات الاباحية التى تروى حول النار . ومع ذلك فان موضوعاته، ومعاييره،ومثله العليا ، تنتمى الى الفلاحين ، أى الى أولئك الذين كانوا ضحايا اضطهاد طبقة النبلاء من ملوك الأرض . وان الأهمية التاريخية لشعر هزيود لترجع الى أنه أول تعبير أدبى عن التوتر الاجتماعى والعداء الطبقى . صحيح أنه يدعو الى التوفيق ويهدف الى التهدئة والتعزية — اذ ان عصر الحرب الطبقية مازال بعيدا كل البعد — غير أن هذه أول مرة يسمع فيها صوت الشعب العامل فى الأدب ، وأول صوت يرتفع مناديا بالعدالة الاجتماعية ، ومنددا بالتعسف والعنف ، وبالاختصار ، فلأول مرة نجد هنا شاعرا يحمل رسالة سياسية وتعليمية ، بدلا من تلك المهمة التى عهد بها الدين والمجتمع البلاطى اليه ، فأخذ على عاتقه أن يكون معلما وفيلسوفا ومدافعا عن طبقة مضطهدة .

وليس من اليسير أن نحدد العلاقة التاريخية بين الشعر الهوميرى والفن الهندسى المعاصر له . اذ يبدو أن التقاليد المهذبة المتأنقة للملاحم لا يجمعها شبه واضح بالأسلوب الهادىء المخطط فى هذا الفن الهندسى . وقد أخفقت كل الاخفاق تلك المحاولات التى بذلت من قبل للاهتداء الى مبادىء هذا الفن عند هوميروس(١) . فمن الملاحظ أولا أن التماثلية symmetry والتكرار ، وهما العنصران « الهندسيان » الوحيدان فى الشعر ، لا يتمثلان الا فى أجزاء معينة من الأشعار الهومرية . وفضلا عن ذلك فان هذين العنصرين لا يمثلان الا أكثر أوجه الشعر سطحية ، على حين انهما يكونان لب العمل الفنى بأسره فى التصوير والنحت . ويرجع هذا التباين الى أن الملاحم قد نمت فى آسيا الصغرى ، وهى بوتقة انصهار الحضارات الايجية والشرقية ، ومركز التجارة العالمية فى ذلك الوقت . اما موطن الأسلوب الهندسى

---

(1) U.v. Wilamowitz-Moellendorff : Die Griech. Lit. des Altertums, 1912, 3rd edit., P. 17.

فكان أرض اليونان الأصلية ، بين الفلاحين « الدوريين Dorian » و « البويوتيين Boeotian » . فجذور الأشعار الهومرية ترجع الى لغة أهل الحضر ، والمدن الكبرى ، على حين أن الفن الهندسي تعبير عن شعب ريفي ، أى عن شعب من المزارعين والرعاة الذين انعزلوا تماما عن المؤثرات الأجنبية . وكان الفن الذى أعقب ذلك مركبا من هـذين الاتجاهين ، ومع ذلك فان هذا المركب لم يتم الا بعد تحقيق الوحدة الاقتصادية لكل سواحل بحر ايجه ، على مستوى من النمو لم يتم بلوغه خلال العصر الهندسي .

ولقد كان الأسلوب الهندسي الأول عند نهاية القرن العاشر ، بعد قرنين من البربرية والجمود ، ايذانا ببداية اتجاه جديد للتطور فى الغرب . ففى البدء كنا نجد على الدوام نفس الأشكال الثقيلة الفجة القبيحة ، ونفس الطريقة المقتضبة الشكلية فى التعبير ، الى أن ظهرت بالتدريج أساليب محلية متمايزة فى كل البقاع . وأشهر هذه الأساليب المحلية ، وعظمها قيمة من الناحية الفنية ، هـو أسلوب الديبولون(١) Dipylon ، الذى ازدهر فى أتيكا فيما بين عامى ٩٠٠ و ٧٠٠ ــ وهو أسلوب كان يتميز بالتهذيب ، ويكاد يكون رقيقا متأنقا منسابا . وهو يثبت كيف أن فن الفلاحين ذاته يستطيع ، عن طريق الممارسة الطويلة المستمرة ، أن يصل الى مستوى رفيع ، وكيف أن النـوع العضوى من الزخرف ، المبنى على تركيب الموضوع المراد زخرفته ، يمكن أن ينحط الى «زخرف هندسى مزيف» (٢) . تنقطع الصلة تماما بين طابعه التجريدى الذى يتعمد تشويه الطبيعة وبين الصورة الأصلية للموضوع . مثال ذلك أننا نستطيع أن نرى على قطعة من اناء خزفى ديبولونى فى اللوفر « منظر فواش للموت » ، والجثة مسجاة عليه ، ونرى نساء باكيات حول السرير أو فوقه ، حيث ينبغى أن يكون حدا للسرير ، كما نرى رجالا تملكهم الحزن على كل من جانبى الصورة الرئيسية وتحتها ، على حين أن الصورة ذاتها مربعة ولا علاقة لها بالشكل الدائرى للاناء . كل هذه الأشكال يمكنك أن تفهمها كما تشاء ، اما على انها تنتمى الى الصورة واما على أنها مجرد حلية . وأخيرا يضغط الكل فى شبكة من الزخرف الشبيه بأشغال الابرة . وتتميز

---

(١) اسم مدخل فى الجانب الغربى من أثينا القديمة ، وجدت به أوان خزفية زخرفت بالأسلوب الهندسى ، وأصبح الاسم يدل على هذا الأسلوب الخاص فى الزخرفة .

(المترجم) .

(2) Bernhard Schweitzer : «Untersuchungen zur Chronologie und Gesch. der geometrischen Stille in Griechenland». Athen. Mitt., XLII, 1918, P. 112.

الهيئات البشرية بأنها كلها متماثلة ، وكلها تقوم بنفس الحركة بأذرعتها، بحيث يعقد كل منها ذراعيه ليكون مثلثا رأسه الأدنى هو خصر هـذه الهيئات البشرية ذات الخصر الشبيه بخصر النحلة ، والأرجل الطويلة. ولا يوجد فى هذه الصور أثر للعمق أو للنظام المكانى ، بل ان الأجسام بلا حجم أو وزن ، وانما كل شيء فيها زخرف سطحى وتلاعب بالخطوط التى تتجمد فى أشرطة وأحزمة ، وفى مساحات وبروزات وفى مربعات ومثلثات ــ وتلك بلاشك أعنف وأشد طريقة لوضع تصـميم خارج عن الواقع منذ العصر الحجرى الجديد ، كما انها أكثر تجانسا واتسـاقا بكثير من كل ما عرف فى الفن المصرى .

الفصل الثانى

الأسلوب والفن الآرخى فى بلاط الطغاة

لم يبدأ جمود القوالب الهندسية فى التخفف الا منذ القرن السابع ق . م . ، عندما بدأت تظهر أشكال حضرية للحياة حتى فى أرض اليونان الأصلية ، وأخذت تحل محل المجتمعات الريفية . ويرجع الأسلوب الآرخى الذى ظهر حديثا فى ذلك الحين ، والذى حل محل الأسلوب الهندسى ، الى مركب من أسلوبى الشرق والغرب ، أى من « أيونية » الحضرية من جهة ، واقليم اليونان الأصلى ، الذى كان لا يزال كله تقريبا زراعيا ، من جهة أخرى . ولم تشيد أية قصور أو معابد فى الفترة الواقعة بين نهاية العصر الموقينائى Mycenean وبداية العصر الآرخى فى اليونان ، كما لا يوجد فن ضخم من أى نوع ، وكل ما تبقى لدينا عن هذه الفترة انما هو مخلفات ضئيلة لفن كان مقتصرا كل الاقتصار على مجال الأوانى الخزفية . ولكن عندما بدأ الأسلوب الآرخى ، الذى كان نتاجا لتجارة مزدهرة ومدن ثرية وعمليات استيطان أو استعمار ناجحة ، بدأ عصر جديد من النحت والعمارة الشاهقين . ولقد كان هذا فى مجتمع نشأت الصفوة فيه من بين صفوف الفلاحين حتى أصبحوا حكاما للمدن، وأرستقراطية بدأت تستثمر ثرواتها فى المدن وتشترك فى الصناعة التجارة . ولا يتجلى فى هذا الفن شىء من مظاهر تلك النظرة السكونية الضيقة التى يتصف بها الفلاح ، وانما هو فن حضرى ، ليس فقط فى تلك المهام الضخمة التى أخذها على عاتقه ، بل أيضا فى ازدرائه للتراث وتفتحه للمؤثرات الأجنبية . صحيح أنه كان لايزال خاضعا لسيطرة عدد من المبادىء الشكلية ـ أهمها مبدأ المواجهة frontality والتماثل، والشكل التكعيبى و « الجوانب الأربعة الأساسية » (ا . لوفى E. Loewy) ، بحيث لا يكاد يمكن القول ان الأسلوب الهندسى قد انتهى تماما الا بعد بداية العصر الكلاسيكى . ومع ذلك فان اتجاهات الأسلوب الآرخى تتميز

بالتنوع الشديد ، في داخل هذا النطاق ، وهى خطوة كبيرة فى اتجاه النزعة المطابقة للطبيعة . وهكذا نجد أن الأسلوب الرشيق ، الذكى ، الفنى ، لتماثيل المرأة الأيونية ، والأشكال الضخمة القوية الدينامية للنحت الدورى Dorian المتقدم ، كليهما كان يهـــدف دائما ، على الرغم من كل ما كانا يتسمان به من فجاجة بدائية الى توسيع نطاق وسائل التعبير المتاحة للفنان وتنويعها . ولقد كان العنصر الأيونى سائدا فى الشرق ، وسار التطور كله فى اتجاه تحقيق المزيد من الصقل وبراعة الأداء والشكلية ، وكان مثله الأعلى متحققا فى الفن السائد فى بلاط الطغاة . فى هذا الفن ، كما فى الفن الكريتى ، تعـد المرأة هى الموضوع الرئيسى ، وكان أكمل تعبير عن فن الســـواحل والجـزر الأيونية هـو تلك التماثيل النذرية (votive) التى تصور صبايا أنيقات الملبس ، صففت شـعورهن بعناية ، وارتدين الحلى الثمينة وابتسمن ابتســامة جذابة . ولابد أن المعابد كانت مليئة بهذه التماثيل ، وذلك نظرا الى كثرة ما عثر عليه منها . ومن الجدير بالملاحظة أن الفنانين الآرخيين ، شـأنهم شـأن أسـلافهم الكريتيين ، لم يكونوا أبدا يصورون المرأة عارية ، وانما هم يلتمســون التأثيرات التشكيلية ، لا فى الشكل العارى ، بل فى الملابس وفى الايحاء بالجسم من تحت الأردية الملتصقة به . ولقد كانت الأرستقراطية تـكره تصوير العرى ، الذى هو فى رأيها « ديمقراطى كالموت » (يوليوس لانجه Julius Lange) ، ويبدو أنه لم يكن يسمح بتصوير الرجال أنفسهم عراة ، فى البداية ، الا على سبيل الدعاية للمسابقات الرياضية ، ولعبادة الجسم وأسطورة الدم الشائعة عندهم . ولا جدال فى أن أوليمبيا ، حيث كانت توضع تماثيل الشبان هـذه ، كانت أفضل مكان للدعاية فى اليونان . ففيها كان يتكون الرأى العام للبلاد كلها ، كما كان ينمى الشعور بالوحدة الوطنية ، الذى كانت تدعو اليه الطبقة الأرستقراطية .

ويتميز الفن الآرخى فى القرنين السادس والسابع ق . م بأنه فن طبقة نبيلة كانت لاتزال واسعة الثراء ، وكانت مسيطرة تمام السيطرة على جهاز الحكم ، وان كان مركزها السياسى والاقتصادى قد أصبح ، حتى فى ذلك الحين ، مهددا . ففى خلال العصر الآرخى استمرت باطراد تلك العملية التى أدت الى حلول بورجوازية المدن محلها فى الســـيادة الاقتصادية ، والى انخفاض أرباحها العينية نظرا الى ضخامة الأرباح التى كان يجلبها الاقتصاد النقدى الجديد . ولم تصبح الأرستقراطية لأول مرة واعية بصفاتها الأساسية الا فى هذا الموقف الحرج(١) ، فقد بدأت الآن تؤكد سماتها المميزة لها ، وذلك على ســبيل التعويض عن تخلفها

(1) Cf. W. Jaeger : Paideia — The Ideals of Greek Culture, 1939, P. 184.

الواضح فى الصراع الاقتصادى . وفى حين أنها كانت قبل ذلك لا تكاد تشعر عن وعى بصفاتها العنصرية والطبقية ، لأنها كانت تأخذ هذه الصفات قضية مسلما بها فحسب ، فقد أخذت الآن تدعى أن هذه الصفات فضائل خاصة تبرر حصولها على امتيازات معينة . وهكذا أخذت تضع الآن ، فى لحظة الخطر ، برنامجا للحياة ما كان ليتسنى لها أن تحدده بمثل هذه الدقة ، وأن تنفذه بكل هذا الحرص ، فى الأوقات التى كانت فيها طريقة الحياة هذه لاتزال مأمونة ماديا . ففى هذه الفترة ذاتها وضعت أسس المذهب الأخلاقى لطبقة النبلاء : وأعنى بها مفهوم الفضيلة أو الامتياز arete ، الذى تعد أهم سماته سلامة البدن والتنظيم العسكرى ، والذى يبنى على أساس التراث والمولد والجنس (race) ، ومفهوم الجمال الخير kalokagathia ، أى تحقيق غاية التوازن الصحيح بين الصفات الجسمية والروحية ، والمادية والمعنوية ، ومفهوم الاعتدال sophrosyne ، أى ضبط النفس والتحكم فيها .

وعلى الرغم من أن أشعار الملاحم كانت لاتزال تجد جمهورا يقدرها ومقلدين متحمسين لها فى أرض اليونان الأصلية فضلا عن الجزر ، فقد كان من الطبيعى أن تجد الأشعار الغنائية المحلية ، التى كانت تؤلف بقصد الانشاد أو التأمل البحت ، والتى كانت أوثق صلة بمشكلة الساعة ، اقبالا لدى طبقة النبلاء التى كانت تناضل من أجل المحافظة على وجودها ، يزيد على الاقبال الذى كانت تلقاه سير البطولة القديمة . وهكذا ظهر منذ البداية شعراء حكماء مثل سولون Solon ، وشعراء رثاء مثل تورتايوس Tyrtaeus وثيوجنيس Theognis ، ومؤلفو أعمال غنائية للكورس مثل سيمونيدس Simonides وبندار Pindar ، كانوا جميعا يقدمون للنبلاء تعاليم أخلاقية جادة ، ونصائح وتحذيرات ، بدلا من أقاصيص المغامرات المسلية . ويعد شعرهم تعبيرا عن مشاعر شخصية ودعاية سياسية ، وفلسفة أخلاقية فى آن واحد ، بحيث لم يكن الشعراء مرفهين وانما كانوا قادة روحيين لطبقة النبلاء وللأمة معا . فمهمتهم كانت تنبيه النبلاء الى مراكزهم المهددة بالخطر ، وتذكيرهم بعظمتهم الغابرة . وربما كان ثيوجنيس ، المادح المتحمس لأخلاق النبلاء ، أعمق الشعراء ازدراء لطبقة الأثرياء الجديدة ، التى قارن بين وضاعتها السوقية وبين فضائل النبلاء ، كالترفع والأريحية . ولكننا نستطيع ، حتى فى أعماله ذاتها ، أن نلاحظ الأزمة التى كان يواجهها المثل الأعلى للفضيلة والامتياز arete . ذلك لأنه ينصح سامعيه — ولكن بامتعاض شديد — بأن يتكيفوا مع مقتضيات المجتمع التجارى الجديد ، وبذلك هدم البناء الكامل للأخلاق الأرستقراطية . كذلك فان الأزمة التى أصبح خطرها الآن ماثلا تكمن من وراءه نظرة بندار الأسيانة الى العالم . فهى المصدر الذى

استوحاه هذا الشاعر الذى كان أعظم الشعراء النبلاء ــ بل أنها مصدر التراجيديا اليونانية ذاتها . ومع ذلك فان مؤلفى التراجيديا لم يستطيعوا الانتفاع من كنوز بندار الا بعد أن طهروها من شوائبها ــ مثــل تبجيله الضيق الأفق للأسر الكبيرة ، ومثله الأعلى المتحيز للألعــاب الرياضية ، و «مجاملاته للرياضيين والفرسان»(١) ــ وبذلك حرروا الفهم التراجيدى للحياة من وجهة نظر بندار الضيقة ، بحيث أصبح من الممكن أن يلقى هذا الفهم اقبالا لدى جمهورهم الأوسع والأعقد تركيبا .

وكان بندار لايزال يقتصر على الكتابة لأقرانه من النبلاء الذين ظل يعاملهم بوصفهم أندادا له ، وان كان من المؤكد أنه كان يرتزق من عمله كشاعر محترف . وهو حين يدعى أنه انما يعبر عن رأيه الخاص ، وأنه على الرغم من أنه قد يريد مكافأة ، فانه يستطيع بالمثل أن يمارس عمله دون مكافأة ، فانه يعطينا احساسا بأنه هاو يقرض الشعر لأنه يجد فى ذلك لذة خاصة فحسب ، وفى ذهنه تحقيق مصلحة أقرانه النبلاء .

ونتيجة لروح الهواية المزعومة هذه ، فقد يبدو لأول وهلة أن الاتجاه نحو مزيد من الاحتراف فى الشعر قد انقلب على عقبه ، ولكن الواقع ان هذا الوقت بالذات هو الذى اتخذت فيه الخطوة الحاسمة نحو الاحتراف الأدبى . فقد كان سيمونيدس يكتب الشعر حسب الطلب ، ولقاء مبلغ محدد ، لكل من يود أن يدفع له ، وهو يعرض مواهبه للبيع ، تماما كمــا سيفعل السفسطائيون فيما بعد بحججهم العقلية ــ أى أنه كان هو الذى استبقهم فى نفس هذه الخاصية التى كانت هى أهم أسباب مالقوه من ازدراء(٢) . صحيح أن الأرستقراطيين كانوا يضمون بعض الهواة الحقيقيين الذين كانوا يقومون بالتأليف من آن لآخر ، وكانوا يشتركون فى الأداء مع الكورس ، ولكن الشعراء ومنشدى الأشعار الغنائية الكورالية كانوا على وجه العموم فنانين محترفين ، وكانت هاتان الفئتان متميزتين على نحو أقوى مما كانتا عليه فى العهود السابقة . فعلى حين أن المنشدين الجوالين rhapsodes كانوا شعراء وقارئين للشعر فى آن واحد ، فقد أصبحت هاتان الوظيفتان الآن منفصلتين ، أى أن الشاعر لم يعد ينشد ، كما أن المنشد لم يعد هو مؤلف الشعر . ولعل أبرز نتائج تقسيم العمل هذا هى أنه يبين كيف أن المغنى أصبح يعد مجرد صانع ماهر ، فلم يعد يرتبط به أى أثر لصفة الهواة ، على خلاف الشاعر الذى كان لايزال يعتقد أنه

---

(1) Wilamowitz - Moellendorff : Einleitung in die Griech. Tragoedie, 1921, P. 105.

(2) Cf. Edgar Zilsel : Die Entstehung des Geniebegriffs, 1926, P. 16.

يؤمن بما يكتب . وكان منشدو الكورس يكونون مهنة واسعة الانتشار دقيقة التنظيم ، بحيث كان الشعراء يستطيعون أن يبعثوا اليهم بأشعار غنائية كلفوا بكتابتها ، مفترضين أنهم لن يصادفوا عند أدائها أية صعوبات فنية تستعصى عليهم . وكما أن قائد الأوركسترا يستطيع اليوم أن يتوقع الاهتداء الى أوركسترا معقول في أية مدينة كبيرة ، فكذلك كان الشاعر في اليونان في ذلك العهد يستطيع أن يكون واثقا من أنه سيجد الكورس المدرب ، سواء من أجل الاحتفالات العامة والخاصة . وكانت الأسر النبيلة هى التى تنفق على فرق الكورس هذه ، التى كانت أداة طيعة تماما فى يدها .

كذلك فان النحت والتصوير كانا فى ذلك الوقت خاضعين كل الخضوع للنظرة الأخلاقية لطبقة النبلاء ، وللمثل الأرستقراطى الأعلى فى الجمال الجسمى والروحى ، وان لم يكن ذلك قد ظهر بنفس درجة الوضوح التى ظهر بها فى الشعر . فتماثيل الشبان النبلاء الذين أحرزوا انتصارات فى الألعاب الأوليمبية (والتى تصنف عادة تحت اسم « تماثيل أبولو ») ، أو الهيئات البشرية كتلك المنحوتة فوق بوابات معبد ايجينا Aegina بأجسامها القوية الفخورة ، ووقفتها المترفعة ، هى النظير الكامل للأسلوب الأرستقراطى البطولى ، والترفع والانعزال المتوارث عن التقاليد القديمة عند بندار . فموضوعات النحت والشعر كانت تشترك معا فى نفس المثل الأعلى الرجولى القائم على تصور الحياة بوصفها صراعا (agon) ، وفى كونها نتاجا نموذجيا للتربية الأرستقراطية والتدريبات الرياضية الشاملة. وكان الاشتراك فى الألعاب الأوليمبية وقفا على النبلاء ، فهم وحدهم الذين كانوا يملكون الوسائل اللازمة للتدريب وللمنافسة ذاتها . وترجع أول قائمة للفائزين الى عام ٧٧٦ ق . م ، ولكن أول تمثال لأحد الفائزين فيما يقول باوزانياس Pausanias ، قد صنع فى عام ٥٣٦ ق.م. وفيما بين هذين التاريخين كانت الأرستقراطية فى قمة ازدهارها . فهل يجوز لنا أن نستنتج من ذلك أن تماثيل الفائزين قد صنعت من أجل تشجيع الأجيال الأضعف والأقل طموحا والأقل شجاعة ، التى أعقبت الأجيال الأرستقراطية القديمة ؟

ان تماثيل الرياضيين لم تكن تهدف الى أن تكون تصويرا دقيقا لأفراد معينين ، وانما كانت تصويرا ذا صبغة مثالية ، يبدو أن هدفه الوحيد كان تخليد ذكرى الانتصار الخاص والدعاية للألعاب ذاتها . ومن الجائز أن الفنان فى حالات كثيرة لم ير الفائز أبدا ، وكان عليه أن يبنى تصويره على وصف مقتضب للموضوع (١) ، أما ملاحظة بلينيوس Plinius

(1) J. Burckhardt : Griech. Kulturgesch., IV, 1902, P. 115.

القائلة ان الرياضيين كانوا يستحقون تمثالا يصورهم بعد ثالث انتصار ، فلابد أنها تشير الى عصور لاحقة . اذ ليس ثمة سبب يدعو الى الاعتقاد بأن أى تمثال نصب في العصر الآرخى كان مشابها لأى شخص بعينه ، ولكن من الجائز جدا أن اليونانيين ميزوا فيما بعد ، كما نفعل نحن الآن ، بين الجائزة الصغيرة التى تكون عادة شيئا لا شخصيا تماما ، وبين الجائزة الكبيرة التى ينقش عليها اسم الفائز وتفاصيل المسابقة . وعلى أية حال فان فكرة الصورة الشخصية كما نعرفها نحن كانت بعيدة كل البعد عن المألوف خلال العصر الآرخى للفن اليونانى ، على الرغم من التقدم الكبير الذى تحقق فى اتجاه النزعة الفردية خلال هذه الفترة .

وبنمو التجارة والمجتمع الحضرى ، وانتصار فكرة الاقتصاد القائم على المنافسة ، أصبحت النزعة الفردية بارزة فى جميع ميادين الحياة الثقافية . ومن الصحيح أن اقتصاد الشرق القديم كان قد تطور أيضا فى اتجاه حضرى ، وكان بدوره مبنيا على التجارة والصناعة ، ولكن هذه كانت اما احتكارا لخزانة القصر والمعبد ، واما منظمة على نحو من شأنه ألا يترك مجالا كبيرا للمنافسة الفردية . أما فى أيونية وفى أرض اليونان الأصلية فكانت هناك منافسة حرة ، وذلك بين المواطنين الأحرار على الأقل . وكانت بداية هذه النزعة الفردية فى الاقتصاد ايذانا بنهاية عهد جمع الملاحم ، وبداية اتجاه ذاتى فى الشعر ، مع ارتقاء الشعر الغنائى الى مكان الصدارة . ولا يتضح هذا الاتجاه فى الموضوع وحده ، الذى يكون فى الشعر الغنائى عادة أقرب الى الطابع الشخصى منه فى شعر الملاحم ، بل انه يتضح أيضا فى اصرار الشاعر على أن يعرف بوصفه مؤلف أشعاره — وهى ظاهرة جديدة . وهكذا بدأت فكرة الملكية الثقافية الخاصة تظهر فى الميدان ، وأخذت دعائمها تتوطد . فقد كان شعر المنشدين الجوالين عملا جماعيا ، وكان ملكا مشاعا لا ينقسم ، للمدرسة أو الطائفة أو الجماعة . ولم يكن أحد من هؤلاء المنشدين ينظر أبدا الى الأشعار التى يلقيها على أنها ملكه الخاص . أما شعراء العصر الآرخى فكانوا يخاطبون جمهورهم بصيغة المتكلم — وهذا لا يصدق فقط على الشعراء الذين كانوا يكتبون أشعارا غنائية تعبر عن مشاعر شخصية ، مثل الكايوس Alcaeus وسافو Sappho ، بل انه يصدق أيضا على كتاب الأشعار الغنائية المعبرة عن أفكار شخصية ، أو المخصصة للكورس . وتفككت أنواع الشعر المعروفة الى عدد كبير من الأساليب الفردية وأصبح الشاعر هو الذى يعبر عن مشاعره مباشرة ، أو يخاطب جمهوره دون وسيط ، فى كل عمل يؤلفه .

وفى نفس الوقت تقريبا ، أى حوالى عام ٧٠٠ ق . م ، نجد أول

أعمال الفن البصرى التى وقعها أصحابها ـ ابتداء من اناء « أرسطونوثوس Aristonothos » ، الذى هو أقدم عمل فنى عليه توقيع صاحبه فى التاريخ . وفى القرن السادس ظهر نوع من الانسان كان غير معروف تقريبا من قبل ـ وهو الفنان ذو الشخصية الفردية الواضحة (١) . فلم يعرف عصر ما قبل التاريخ ، أو العصور الشرقية القديمة ، أو الفترة الهندسية فى الفن اليونانى ، شيئا اسمه الأسلوب الفردى أو المثل العليا والمطامح الشخصية . وعلى أية حال فلا توجد أية دلائل تدل على أن الفنان كان يعتز بمشاعر من هذا النوع . ومن هنا كانت المناجيات الذاتية ، كتلك التى تمثلها أشعار أرخيلوخوس Archilochus أو سافو ، وتأكيد أرسطونوثوس تميزه عن كل من عداه من الفنانين ، ومحاولة قول شيء قيل من قبل بطريقة مختلفة ، وان لم تكن بالضرورة طريقة أفضل ـ كل ذلك كان شيئا جديدا كل الجدة ، وبه يستهل عهد من التطور ظل يسير دون انتكاس (اذا استثنينا الفترة الأولى من العصور الوسطى) حتى عصرنا الحاضر .

ومع ذلك فقد كان لابد من التغلب على مقاومة قوية فى الأقاليم الدورية Dorian . ذلك لأن الأرستقراطية بوجه عام لا تؤيد النزعة الفردية ، وانما هى تبنى ادعاء الامتياز لديها على فضائل مشتركة بين الطبقة بأسرها ، أو بين عشائر كاملة على الأقل . وكانت طبقة النبلاء الدوريين فى العصر الآرخى ترفض بوجه خاص الدوافع والمثل العليا الفردية ، وهى فى ذلك كانت مختلفة بوجه خاص عن طبقة النبلاء فى العصر البطولى أو فى المراكز الأيونية التجارية . ذلك لأن البطل يشتهى الشهرة ، والتاجر يشتهى الربح ، فكلاهما اذن ذو نزعة فردية ، أما بالنسبة الى ملاك الأرض الدوريين فان المثل العليا البطولية السابقة قد فقدت قوتها ، على حين أن السعى وراء المال والربح كان يبعث فى نفوسهم من الخوف أكثر مما يبعث من الأمل . ومن هنا كان من الطبيعى أن يحتموا وراء تقاليد طبقتهم ، ويحاولوا ايقاف اندفاع النزعة الفردية.

وكان عهد الطغاة ، الذين اصبحت لهم السيطرة على كل البقاع فى القرن السابع ، اذ انهم سيطروا أولا على الدول الأيونية الرئيسية ، ثم بعد ذلك على أرض اليونان الأصلية ـ كان ذلك العهد يعنى انتصار

---

(١) يعتقد لودفيج كورتيوس Ludwig Curtius أنه ، منذ القرن السادس ، « كانت النقوش المرسومة على قاعدة كل قطعة هامة من النحت الاغريقى تتضمن ، الى جانب اسم صاحب التمثال واسم الاله الذى كان التمثال مهدى اليه ... اسم الفنان أو الفنانين الذين صنعوه » . انظر كتاب :
Die Antike Kunst, II, 1, 1938, P. 246.

النزعة الفردية انتصارا حاسما على ايديولوجية القرابة العائلية . فهم يمثلون في هذه الناحية ، كما يمثلون فى نواح أخرى ، الجسر الموصل الى الديمقراطية ، التى استبقوا الكثير من مكاسبها ، على الرغم من ابتعاد طبيعتهم كل الابتعاد عن الديمقراطية . فعلى الرغم من أن نظامهم فى الحكم ، وهو نظام الملكية المركزية ، كان ردة الى الأيام السابقة على الأرستقراطية ، فقد اخذوا على عاتقهم أن يقوضوا أركان دولة العشيرة ، فوضعوا حدودا لاستغلال الأسر النبيلة للشعب ، واتموا تحويل الانتاج المنزلى القديم ، الذى كان مكرسا للاعاشة وحدها ، الى انتاج تجارى مخصص للبيع ــ وبذلك أتموا انتصار التاجر على مالك الأرض . ولقد كان الطغاة أنفسهم تجارا أغنياء ، من اسر كريمة فى العادة ، استغلوا المنازعات الدائمة التزايد بين الطبقات المالكة والطبقات العاملة ، وبين الأليجاركية والفلاحين ، لكى يستولوا على السلطة السياسية باستخدام ثرواتهم ببراعة . فهم أمراء تجار كان لديهم بلاط لا يقل روعة عن بلاط الأمراء القراصنة الذين عرفهم العصر البطولى ، بل كان هذا البلاط أغنى من نظيره فى مظاهر الانتاج الفنى . ذلك لأنهم كانوا من ذواقة الفن ، ومن هنا كانت تصدق عليهم تلك الصفة التى أطلقت عليهم ، وهى انهم أسلاف أمراء عصر النهضة ، و « أول أفراد أسرة المديتشى » (١) . فقد كانوا يسعون ، مثل الغاصبين فى عصر النهضة الايطالى ، الى تغطية أعمالهم غير المشروعة بتقديم مزايا ملموسة والظهور بمظهر براق (٢) ، وهذا ما يفسر أريحيتهم ونزعتهم التحررية فى الاقتصاد ، ورعايتهم للفنون . فهم لم يكونوا يستخدمون الفنون وسيلة للشهرة أو اداة للدعاية فحسب ، وانما كانوا يستخدمونها أيضا بوصفها مخدرا لتهدئة المعارضة . واذا كانت سياستهم فى الفن قد اقترنت فى كثير من الأحيان بحب حقيقى للفن وفهم صحيح له ، فان ذلك لا يغير شيئا من الأساس الاجتماعى لهذه السياسة . والواقع ان قصور الطغاة كانت اهم المراكز الثقافية فى ذلك العصر ، وكانت أعظم مراكز للانتاج الفنى فيه . فجميع الشعراء المهمين تقريبا كانوا فى خدمتهم . اذ نجد باكخوليدس Bacchylides وبندار وابيخارموس Epicharnues وايسخولوس فى بلاط هيرو Hiero فى سراقوزه ، ونجد سيمونيدس مع بيزيستراتوس Pisistratus فى أثينا ، كما كان اناكرياون Anacreaon هو شاعر البلاط عند

(1) W. Jaeger, op. cit., P. 230 — Cf. C.M. Bowra : Sociological Remarks on Greek Poetry», Zeitschr. F. Sozialforsch., 1937 VI, P. 393.

(2) B. Schweitzer : Der *bildende* Kuenstler und der Begriff des kuenstlerischer in der Antike, 1925, P. 45.

بولوكراتس Polycrates الساموسى ، وآريون Arion شاعرا لبلاط برياندر Periander الكورينثى . ومع ذلك ، فعلى الرغم من كل هــذا النشاط السائد فى قصور الحكام ، فان الفن فى عصر الطغاة لم يكن نتاجا خالصا للبلاط . ذلك لأن الروح العقلانية والفردية للعصر حالت دون نمو تلك الروح الاستعراضية الرسمية وتلك الأشكال التقليدية التى تميز أسلوب البلاط . والسمات الوحيدة التى كانت تتمثل فى ذلك الفن ، والتى نستطيع أن ننسبها الى البلاط ، هى استمتاعه بالحواس ونزعته العقلية المتألقة ، ورشاقة تعبيره التى كانت مصطنعة الى حد ما ــ وهى كلها سمات تتمثل فى التراث الأيونى الأقدم عهدا ، ولكنها حققت مزيدا من النمو فى بلاط الطغاة . (١) .

ولو عقدنا مقارنة بين فن الطغاة وبين الفن فى العصور السابقة ، لكانت ابرز سماته هى تضاؤل أهمية العامل الدينى : اذ يبدو أن أعماله الفنية قد تخلصت من جميع الارتباطات الكهنوتية ، ولم تعد تربطهــا بالدين الا علاقة خارجية . وقد نسمى هذه الأعمال تماثيل للعبادة ، او قرابين نذرية ، أو آثارا جنائزية ، غير أن استخدامها فى الأغراض الشعائرية هو اضعف مبررات وجودها . وانما كان هدفها الحقيقى هو تحقيق العرض الكامل للجسم البشرى ، وتفسير جماله ، وفهم صورته المحسوسة ، دون أية مضمونات سحرية أو رمزية . ومن الجائز أن صنع تماثيل الرياضيين كان له ارتباط معين بالطقوس الدينية ، وأن الصبايا الأيونيات كن يســتخدمن كقرابين نذرية ، ولــكن ما على المرء الا أن يتطلع الى هذه التماثيل لكى يقتنع بأنها لا ترتبط على الاطلاق بالشعور الدينى ، ولا تجمعها بالتراث العقيدى الا أوهى الروابط . فاذا قارنتها بأى عمل فنى ينتمى الى الشرق القديم ، فسوف تدرك ما فى فكرتها من تحرر ، بل من نزوع الى الشر احيانا . ففى الشرق القديم كان العمل الفنى ، سواء اتخذ صورة اله أم انسان ، وثيق الارتباط بالطقوس الدينية . وكانت صور المناظر اليومية ، حتى أقلها أهمية ، ترتبط ارتباطا وثيقا بالايمان بالخلود وعبادة الموتى . وفى الفن اليونانى نجــد خلال فترة معينة مثل هذه العلاقة بين الفن والعبادة ، وان لم تكن قد بلغت ابدا هذا الحد من الوثوق . فمن الجائز أن أقام الأعمال اليونانية كانت بالفعل مجرد قرابين نذرية ، كما لاحظ باوزيانوس Pausianus مندهشا فيما يتعلق بجميع أعمال النحت فى الأكروبوليس بوجه عام(٢) .

(١) يعتقد ويستر T.B.L. Webster فى كتابه : Greek Art and Literature 530-400 B.C., 1939. أن النزعة الحسية هى الاتجاه الاسلوبى المميز لبلاط بولوكراتس، على حين أن النزعة العقلانية هى المميزة لبلاط بيزيستراتوس .

(2) Periegesis, V, 21.

ولكن الرابطة القديمة الوثيقة بين الفن والدين قد انحلت فى العصر الآرخى المتأخر ، وازداد على الدوام انتاج الأعمال الدنيوية ، على حساب الأعمال الدينية . ومع ذلك فقد ظل الدين حيا ، وكان له تأثيره ، وان لم يعد الفن خادما له ، بل ان عصر الطغاة كان فى الواقع عهد بعث دينى شهد من جميع النواحى دخول فئات جديدة بحماسة فى حظيرة الايمان ، وشهد عبادات سرية جديدة ، وشيعا دينية جديدة ، ومع ذلك فقد حدثت هذه الظواهر فى البداية بطريقة متكتمة ، ولم تصل فى ذلك الحين الى ضوء الفن . وهكذا لم نعد نجد فنا يظهر بتكليف من هيئات دينية ، أو نتيجة لحافز دينى ، وانما أصبحت مهارة الفنان المتزايدة هى التى تلهب المشاعر الدينية وتلهمها فى هذه الفترة . وقد استمدت عادة تقديم صور للكائنات الحية الى الآلهة ، على سبيل القرابين المنذورة — استمدت هذه العادة حياة متجددة بفضل قدرة الفنان الجديدة على جعل هذه الصور أروع واكثر جاذبية وأقرب الى الطبيعة ، وبالتالى اقدر على أن تسر الآلهة (١) . وبدأت المعابد تمتلىء بأعمال النحت ، ولكن الفنان لم يعد يعتمد على الكهنة أو يعمل تحت وصايتهم ، ولا يتلقى منهم تكليفا بانتاج أعماله ، بل أصبح من يرعونه الآن هم الطغاة والهيئات المحلية فى المدن ، بل والأفراد الأثرياء فى حالة الأعمال الأقل تكلفة . ولم يكن ينتظر من الاعمال التى كان يصنعها لهم أن تكون لها قوة سحرية أو مخلصة ، وحتى فى الحالات التى كانت تخدم فيها غرضا مقدسا ، لم تكن تزعم أبدا أنها هى ذاتها مقدسة .

وهنا نجد أنفسنا ازاء فهم جديد كل الجدة للفن . فلم يعد الفن وسيلة لغاية ، بل أصبح غاية فى ذاته . ففى البدء كان كل لون من ألوان النشاط الروحى يتحدد فى دقة بالغرض المفيد الذى يخدمه ، غير أن لألوان النشاط الروحى هذه القدرة على التحرر من غرضها الأصلى ، والميل الى أن تستقل بنفسها ، فتصبح بلا غرض ، بل يغدو لها نوع من الاستقلال الذاتى . فحالما يشعر الانسان أنه آمن ومتحرر من الضغط المباشر للصراع من أجل العيش ، يبدأ فى اللهو بتلك الموارد الروحية التى كان قد نماها فى الأصل بوصفها أسلحة وأدوات تعينه فى شدته . فهو يبدأ فى البحث عن الأسباب ، ويسعى الى كشف التفسيرات ، ويبحث فى الارتباطات التى لا يجمعها بصراعه من أجل الحياة الا صلة ضئيلة ، وربما لم تكن لها صلة بها على الاطلاق . وعندئذ تخلى المعرفة العملية مكانها للبحث الحر ، وتصبح وسائل السيطرة على الطبيعة

---

(1) J.D. Beazley : «Early Greek Art», Cambridge Ancient Hist., IV, 1926, P. 589.

مناهج لكشف الحقيقة المطلقة . وهكذا فان الفن ، الذى كان فى الأصل مجرد خادم للسحر والطقوس ، وأداة للدعاية والتمجيد ، ووسيلة للتأثير فى الآلهة والأرواح والناس ، قد أصبح الى حد ما نشاطا خالصا ، مستقلا بذاته ، « منزها » ، يمارس لذاته ومن أجل ما يكشف عنه من جمال . وعلى نفس النحو أدت الاوامر والنواهى ، والواجبات والمحرمات التى كانت فى الأصل مجرد وسائل لجعل الحياة المشتركة فى المجتمع ممكنة – أدت الى قيام مذهب فى الأخلاق يأخذ على عاتقه تحقيق الشخصية الأخلاقية وصبغها بصبغة الكمال . ولقد كان اليونانيون هم أول شعب يحقق هذا الانتقال من نوع النشاط الذى هو مجرد أداة ، الى نوع له استقلال ذاتى ، سواء فى مجال العلم والفن والأخلاق . وقبلهم لم يكن هناك بحث حر ، أو درس نظرى ، أو معرفة عقلية ، ولم يكن هناك فن كما نفهمه اليوم – أعنى نشاطا يمكن أن يعد نتاجه صورا خالصة ، ويمكن الاستمتاع به على هذا النحو . والواقع ان هذا التخلى عن النظرة القديمة القائلة ان الفن لا تكون له قيمة ولا يمكن فهمه الا من حيث هو سلاح نستخدمه فى الصراع من أجل الحياة ، والاستعاضة عنها بموقف جديد يرى فى الفن مجرد تعامل مع الخطوط والألوان ، ومجرد ايقاع وانسجام ، ومجرد محاكاة للواقع أو تفسير له – هذا التحول هو أخطر تغير طرأ على تاريخ الفن بأسره طوال العصور .

لقد توصل اليونانيون فى أيونية فى القرنين السابع والسادس ق.م فى نفس الوقت الذى كشفوا فيه فكرة العلم بوصفه بحثا خالصا ، الى خلق أول الأعمال الفنية الخالصة ، التى لا غرض لها ، والى اول ايحاء بفكرة « الفن لأجل الفن » . على أن تغيرا بمثل هذه الضخامة لا يمكن أن يحدث فى جيل واحد ، أو حتى فى فترة تساوى حكم الطغاة أو الأسلوب الآرخي . ومن الجائز أن هذا التغير لا يمكن أن يرتبط بأية فترة زمنية بعينها ، وأنه انبثاق لنزوع سحيق العهد كانت بوادره الأولى قديمة قدم الفن ذاته . ففى أقدم الأعمال الفنية جميعا نستطيع أن نلمح ، على الرغم من كل ما كانت ترتبط به من أغراض سحرية أو شعائرية أو دعائية ، سمة هنا أو هناك ، وتخطيطا أو تنويعا معينا ، يبدو بالفعل متحررا لا غرض له ، ويبدو لهوا خالصا لصانع سرح بخياله لحظة بعيدا عن المهمة العملية التى كان مكلفا بها . فمن ذا الذى يستطيع أن يحدد بدقة ، فى حالة تمثال مصرى قديم لاله أو ملك ، مقدار ما فيه من سحر أو دعاية أو عبادة ، ومقدار ما فيه من خلق جمالى خالص مستقل ، منفصل عن الصراع من أجل الحياة والخوف من الموت ؟ ومع ذلك ، فأيا كان مدى هذا العنصر الجمالى فى فن عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية الأولى ، فسيظل من الصحيح أن الفن كان فى

اساسه نفعيا حتى العصر الآرخي اليوناني . فالتعامل الحر مع الصور ، والقدرة على النظر الى الأداة كما لو كانت غاية فى ذاتها ، وعلى استخدام الفن فى اظهار الواقع ، لا فى السيطرة عليه أو التأثير فيه فحسب — كل ذلك كان كشفا لليونانيين فى هذه الفترة . وحتى لو كان هناك نزوع سحيق العهد أمكنه أن ينطلق من عقاله فى هذه الفترة ، فان مما له دلالته الكبرى بالفعل أن هذا النزوع أصبحت له اليد العليا الآن ، بحيث أن الأعمال الفنية اصبحت تخلق لذاتها ، وان كانت القوالب التى تنشأ على هذا النحو ، والتى توصف بأنها مستقلة بذاتها ، كانت دون شك خاضعة لظروف اجتماعية معينة ، وربما كانت تخدم غرضا خفيا .

على أن الاستقلال الذاتى لمختلف قوى الانسان الخلاقة لا يمكن ان يتحقق دون نوع من اضفاء للقوالب الشكلية على الوظائف الروحية . ويبدأ هذا التحول على صورة استعداد لتقدير الانجازات الروحية ، لا على أساس فائدتها للحياة وحدها ، بل على أساس ما تتصف به فى ذاتها من كمال داخلى . فاذا أبدى المرء اعجابا بغريمه ، مثلا ، لما يتصف به من كفاءة أو شجاعة ، بدلا من أن ينكر عليه كل الصفات التى قد تكون ضارة به هو ذاته ، كانت تلك خطوة فى سبيل صبغ القيم بصبغة شكلية محايدة . وأوضح حالات هذا الطابع الشكلى للقيم هو الرياضة ، التى هى ذاتها الصراع من أجل الحياة وقد اتخذ شكل اللعب . غير أن الفن والعلم بدورهما من أشكال اللعب ، بل ان هذا يصدق أيضا ، بمعنى ما ، حتى على الأخلاق ذاتها ، بقدر ما تتحول أخلاقية المرء الى انجاز خالص ، مكتف بذاته ، متعلق بالشخص نفسه ، لا يتأثر بأية اعتبارات خارجية . وعن طريق الفصل بين هذه الوظائف الروحية بعضها عن البعض ، وعن الحياة ككل ، تنحل الوحدة الأصلية الحكمة العملية عند الانسان ، وتتفكك معرفته التى لم تكن تعرف تمييزا ، وتتجزأ الصورة الكلية الشاملة التى كان يكونها عن العالم ، فتنقسم الى مجال أخلاقى دينى ، ومجال علمى ، ومجال فنى . ويظهر استقلال المجالات المختلفة هذا بأجلى صوره فى الفلسفة الطبيعية الأيونية التى ظهرت فى القرنين السابع والسادس ق.م. فهنا نصادف لأول مرة قوالب فكرية كانت مستقلة ، بدرجات متفاوتة ، عن الاعتبارات والأهداف العملية . ولقد كانت الحضارات السابقة على الحضارة اليونانية ، بدورها ، قد قامت بكثير من الملاحظات والاستنتاجات والحسابات العلمية ، غير أن كل معرفة ومهارة اكتسبتها كانت مرتبطة بجو من العلاقات السحرية ، والخيالات الأسطورية ، والعقائد الدينية ، ولم تغب عن ذهنها ابدا الأغراض العملية التى كانت تستهدفها منها . أما عند اليونان فنجد لأول مرة علما لا يقتصر على كونه عقليا متحررا من الايمان الدينى والخرافة

فحسب ، بل هو أيضا متحرر من كل فكرة عن أية منفعة محتملة . على ان الحدود بين الصورة النافعة والصورة الخالصة ليست واضحة المعالم الى هذا الحد فى الفن ، كما أن التغير لا يمكن أن يعزى بمثل هـــذا الوضوح الى اقليم معين ، ولكنا نستطيع أن نقول فى هذه الحالة بدورها ان التحول قد حدث فى المجال الثقافى الأيونى ، وخلال القرن السابع . ومع ذلك فان الأشعار الهوميرية بدورها تنتمى ــ بالمعنى الدقيق ــ الى عالم الصور المستقلة ، اذ انها ليست جامعة بين الدين والعلم والشعر ، وليست مجرد تكديس لمعرفة العصر وعلمه وتجربته ، وانما هى شعر خالص ، أو يكاد يكون خالصا . وعلى أية حال ، فان الاتجاه الى الاستقلال يظهر لأول مرة ، فى الفن كما فى العلم ، عند نهاية القرن السابع .

أما سبب حدوث هذا التغير فى ذلك الزمان والمكان بعينه ، فمن الواضح انه يكمن فى تأثير الاستيطان فى أرض غريبة ، والمؤثرات التى لابد أن الحياة بين الشعوب والحضارات الأجنبية قد أحـــدثتها فى اليونانيين . ذلك لأن الأجانب الذين كانوا يحيطون باليونانيين من كل جانب فى آسيا الصغرى ، قد أشعروهم بعبقريتهم الأصيلة الخاصة وكان من المحتم أن يؤدى بهم هذا الوعى الذاتى ، وما ارتبط به من تأكيد للذات ــ اى كشف سماتهم الفردية وتأكيدها ــ الى فكرة التلقائية والاستقلال . فالعين التى تدربت على ملاحظة حضارات الشعوب المختلفة تستطيع أن تميز بالتدريج مختلف العناصر التى تتألف منها نظرة كل شعب الى العالم . وعندما يدرك الذهن أن كلا من هذه الشعوب يصور اله الخصب ، أو اله الرعد ، أو اله الحرب ، بطريقة مختلفة ، فانه يصل بالتدريج الى ملاحظة طريقة التصوير ، وقد يحاول ، عاجلا أو آجلا ، أن ينتج شيئا بالطريقة الأجنبية ، ولكن دون أن يكون معتنقا للمعتقدات الدينية للأجنبى ــ بل دون أن تكون له أية معتقدات على الاطلاق . وعند هذه النقطة لا تتبقى الا خطوة واحدة نحو ادراك صور مستقلة منفصـــلة عن أية نظرة موحدة الى العالم . فالوعى بالذات ، وادراكى العام اننى أوجد مستقلا عن ظروف اللحظة الراهنة ، يمثل أول جهد كبير يبذله الانسان فى سبيل التجريد ، كما أن استقلال مختلف جوانب النشـــاط الروحى عن وظيفتها فى حياته ككل ، ووحدة نظرته الى العالم ، هو تجريد ثان .

وليست تجربة الاستيطان فى أرض أجنبية هو العامل الوحيد الذى ينمى القدرة على التفكير التجريدى ، وهى القدرة التى تؤدى الى استقلال الصور الروحية ، بل ان ممارسة التبادل النقدى فى التجارة تســـاعد بدورها على ذلك الى حد بعيد . فهذه الوسيلة المجردة فى التبادل ،

التى ترد مختلف السلع الى عنصر مشترك ، وهذا التقسيم لعملية المقايضة الأصلية الى عمليتين اصليتين للبيع والشراء ، هو عامل يعود الناس على التفكير المجرد ، وعلى فكرة وجود صورة أو شكل مشترك بين مضمونات متباينة ، أو مضمون مشترك يتخذ أشكالا مختلفة . وما أن يتم تمييز المضمون عن الشكل ، فان فكرة امكان قيام الشكل بذاته من حيث هو كيان مستقل تصبح قريبة من الأذهان . كذلك فان التطور التالى لهذه الفكرة يرتبط أيضا بتكديس الثروة فى اقتصاد نقدى ، وبما يترتب عليه من تخصص فى العمل . فتحرير عناصر معينة فى المجتمع من اجل خلق صور مستقلة ـ أعنى صورا « غير مفيدة » ، و «غير منتجة» ـ هو علامة من علامات الثراء ووجود فائض من الطاقة ووقت الفراغ . ولا يصبح الفن مستقلا عن السحر والدين ، وعن التعليم والاستعمالات العملية ، الا عندما يكون لدى الطبقة العليا من الوسائل مايمكنها من تحمل نفقات هذا الترف ، وعنى به انتاج فن «بلا غرض» .

الفصل الثالث

الفن الكلاسيكى والديموقراطية

يثير الفن الكلاسيكى مشكلة من مشكلات علم الاجتماع يصعب حلها : ذلك لأن النزعة التحررية والفردية فى الديمقراطية تبدو غير متمشية مع صرامة الأسلوب الكلاسيكى وانتظامه . ولكن الواقع ، الذى يثبته أى بحث مفصل ، هو أن أثينا لم تكن فى العصر الكلاسيكى ديمقراطية على طول الخط ، كما أن فنها الكلاسيكى لم يكن « كلاسيكيا » بالمعنى الدقيق الذى كان يفترض من قبل . ذلك لأن القرن الخامس ق.م. هو أولا واحد من عصور تاريخ الفن التى حققت اهم وأعظم الانتصارات فى مجال النزعة المطابقة للطبيعة . وهذا لا يصدق فقط على الأسلوب الكلاسيكى المتقدم لأعمال النحت فى أوليمبيا(*) ، وعلى فن مورون(**) Myron ، بل ان القرن الخامس بأكمله يمثل عهد استمتاع بالطبيعة ظل فيما عدا فترات قصيرة ــ يتزايد باطراد . والواقع أن أهم ما تتميز به النزعة الكلاسيكية اليونانية عن الأساليب الكلاسيكية اللاحقة التى استمدت منها ، هو أن نزوعها الى التزام الطبيعة لا يكاد يقل قوة عن رغبتها فى التناسق والنظام . ولقد كان وجود هذين النوعين المتعارضين من النزوع الفنى متمشيا تماما مع الانقسام الذى كان يميز الحياة الاجتماعية والسياسية فى ذلك العصر ، ومع التناقض الكامل فى موقف

(*) وهى التماثيل وأعمال الحفر الموجودة فى معبد « زوس » فى منطقة أوليمبيا ، التى كانت تقام فيها الألعاب الأوليمبية .

(المترجم)

(**) من أشهر المثالين اليونانيين ، كانت اهم أعماله من البرونز ، وتتميز بحيويتها واقترابها التام من الطبيعة . واشهر هذه الأعمال تمثال « رامى القرص » و « بقرة فى سوق أثينـــا » .

(المترجم)

الديمقراطية ، من حيث هي مثل أعلى ، من مشكلة الفردية . ذلك لأن الديمقراطية فردية النزعة ، من حيث أنها تطلق العنان للمنافسة ولمختلف القوى في المجتمع ، وتقدر كل شخص حسب قيمته الفردية الخاصة ، وتشجعه على أن يبذل قصارى جهده . غير أنها ذات نزعة مضادة للفردية من حيث أنها تقلل الفوارق بين الطبقات وتلغي الامتيازات المكتسبة بالمولد . وهي في الواقع تؤدي الى قيام نوع من الحضارة يبلغ من تمايزه أن الفردية والروح الجماعية لا يمكن أن تظلا فيه ضدين ، بل ينظر اليهما على أنهما مرتبطتان فيه ارتباطا لا ينفصم . وفي مثل هذه الأحوال المعقدة ، تزداد صعوبة التقدير الصحيح للعوامل الأسلوبية في الفن ، من وجهة نظر علم الاجتماع . فلا يمكن تحديد اهتمامات مختلف عناصر المجتمع واهدافها بنفس السهولة التي كان من الممكن بها تحديدها في ظل العلاقة السابقة بين طبقة النبلاء من ملاك الأرض والفـــلاحين المعدمين . ذلك لأن ولاء الطبقة المتوسطة يصبح موزعا ، وتقوم طبقة بورجوازية حضرية تحتل موقعا وسطا بين الطبقتين العليا والدنيا ، وتتجه مصلحتها الى ايجاد نوع من المساواة الديمقراطية ، ولكنها تتجه الى الحصول لنفسها على مكاسب راسمالية جديدة ، بل ان طبقة النبلاء بدورها تصبح روحها متجهة الى تحقيق المزيد من الثراء ، وتفقد ما كانت تتصف به من وحـــدة المبدأ واتساق الهدف ، وتندمج في الطبقـــة البورجوازية ذات النزعة العقلانية ، التي لا يعرف لها تراث .

والواقع أنه لا الطغاة ولا الشعب نجح في كسر شوكة طبقة النبلاء . صحيح أن دولة العشيرة الغيت ، كما ادخلت النظم الديمقراطيةالأساسية شكلا على الأقل ، ومع ذلك فان نفوذ طبقة النبلاء لم يتزعزع الا قليلا . وربما بدت لنا أثينا في القرن الخامس ديمقراطية بالقياس الى نظم الحكم المطلق في الشرق ، ولكنا اذا ما قارناها بالديمقراطيات الحديثة بدات أشبه بقلعة للارستقراطية . كانت أثينا تحـكم باسم الشـــعب ، ولكن بروح طبقة النبلاء . وقد تحقق الجزء الأكبر من انتصـــــارات الديمقراطية ومكاسبها السياسية على أيدي رجال منحدرين من أصـــل ارستقراطي . ذلك لأن ملتيادس Miltiades وثمستوكليس Themistocles وبيركليس Pericles كانوا جميعا ينحدرون من أسر نبيلة عريقة . ولم يستطع الأفراد الذين ينتمون الى الطبقة الوسطى أن يقوموا بدور بارز بالفعل في شئون الدولة الا في الربع الأخير من القرن ، وحتى في ذلك الحين كانت الأرستقراطية لا تزال تحتفظ بمركزها المسيطر . صحيح أنها اضطرت الى اخفاء سيطرتها هذه وراء ستار ، والقيام بتنازلات كثيرة ــ وان كانت في العادة تنازلات شكلية فحسب ــ للبورجوازية . وكان هذا التنازل الشكلي ذاته مؤديا الى قدر معين من التقـــدم ، غير أن

الديمقراطية السياسية لم تؤد ابدا — حتى فى نهاية القرن — الى أى نوع من الديمقراطية الاقتصادية . وكان « التقدم » الوحيـــد ينحصر فى حلول ارستقراطية المـال محل أرستقراطية المولد ، وحلول دولة الثراء والاستثمار محل دولة العشيرة . وكان هناك عامل آخر يضاف الى ذلك فى حالة أثينا . فقد كانت ديمقراطية استعمارية ، تنفذ سياسة تحقق المكاسب للمواطنين الأحرار والرأسماليين ، على حساب العبيد وقطاعات الشعب التى لم يكن لها فى غنائم الحرب نصيب . بل ان أقصى ما كان يعنيه التقدم نحو الديمقراطية هو توسع طبقة المستثمرين .

ولم يكن الشعراء والفلاسفة يعطفون كثيرا على البورجوازية ، غنية كانت أم فقيرة ، وانما كانوا يؤيدون طبقة النبلاء حتى لو كانوا هم أنفسهم من أصل بورجوازى . فقد كان جميع القادة الروحيين فى القرنين الخامس والرابع ، باستثناء السفسطائيين ويوريبيدس ، فى جانب الأرستقراطية والرجعية . وكان بندار وايسخولوس وهرقليطس وبارمنيدس وانبادقليس وهيرودوت وثوكوديدس هم انفســـهم ارستقراطيون ، على حـين ان سوفوكليس وأفلاطون ، اللذين كانا من الطبقة الوسطى ، قد ادمجـــا نفسيهما كل الادماج فى طبقة النبلاء . وحتى أيسخولوس ذاته ، الذى كان اكثرهم ميلا الى الديمقراطية ، قد هاجم فى أخريات أيامه التغيرات الجارية ، ووصفها بأنها جذرية أكثر مما ينبغى(١) . بل ان مؤلفى الكوميديا كانوا رجعيين فى مشاعرهم ، على الرغم من أن الكوميديا فى ذاتها فن ديمقراطى (٢) . ولا أدل على الوضع الذى كان قائما فى أثينـــا من ان عدوا لدودا للديمقراطية مثل ارسطوفانيس كان يحرز الجائزة الاولى باستمرار ، بل كانت له ايضا شعبية كبيرة(٣) .

ومن شأن هذه الاتجاهات المحافظة أن تعطل السير نحو نزعة مطابقة الطبيعة ، وان لم تكن تستطيع أن توقفه . وانا لنجد لدى ارسطوفانيس دليلا واضحا على أن مفكرى ذلك العصر كانوا على وعى تام بالارتباط بين النزعة الطبيعية والسياسية التقدمية ، من جهة ، وبين النزعة الشكلية الدقيقة والاتجاهات المحافظة ، من جهة أخرى . فهو ينتقد يوريبيدس لأنه يعمل على تقويض المثل الأخلاقية الأرستقراطية القديمة ، ولأنه يهـدم القواعد القديمة « المثالية » للفن ، وهو لايميز بين هذا الانتقاد وذاك ، بل يجمع بينهما فى سياق واحد . وقــد روى ارسطو عن سوفوكليس

---

(1) G. Thomson, op. cit., P. 353.
(2) Gilbert Murray : A Hist. of Ancient Greek Lit., 1937, P. 279.
(3) Victor Fhrenburg : The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy, 1943.

ويلاحظ أن هذا الكتاب بدوره لم ينجح فى جعل الشاعر صديقا للديمقراطية .

انه اشار الى انه يصور الناس كما ينبغى ان يكونوا ، على حين أن يوريبيدس يصورهم على ما هم عليه . (كتاب الشعر ، ١٤٦٠ ب ، ٣٣ ـ ٥) . وليست هذه الملاحظة الا صيغة أخرى لملاحظة ارسطو ذاته القائلة ان تماثيل بولوجنوتس Polygnotus وشخصيات هوميروس « أفضل منا نحن انفسنا » (الشعر ، ١٤٤٨ أ ، ٥ ـ ١٥) ، مما يشكك فى أن تكون هذه الكلمة قد صدرت عن سوفوكليس بالفعل . وأيا كان الأمر فسواء كانت هذه الملاحظة قد صدرت عن سوفوكليس أو ارسطوفانيس أو أرسطو أو غيرهم ، فان النظرة الى الأسلوب الكلاسيكى على انه « مثالى » ، والى الفن الكلاسيكى على انه يمثل عالما معياريا افضل قوامه أفراد أرفع من الناحية الأخلاقية ـ هذه النظرة انما هى تعبير واضح عن العقلية الأرستقراطية التى كانت سائدة فى ذلك العصر . وتظهر هذه المثالية الجمالية السائدة بين طبقة النبلاء المثقفين ، بأوضح صورة ممكنة ، فى اختيارهم للموضوعات التى أرادوا تصويرها . فقد كان تفضيل الطبقة الأرستقراطية يكاد يقتصر على الموضوعات المستمدة من اساطير الآلهة والأبطال الهلينية القديمة ، أما الموضوعات العصرية المرتبطة بالحياة اليومية فكانت تعد تافهة . وهم لم يكونوا يعترضون على اسلوب النزعة مطابقة الطبيعة لذاته ، بل لأنه الأسلوب الواضح لتصوير موضوعات الحياة اليومية . فلم تكن نزعة مطابقة الطبيعة تبدو ممجوجة فى نظرهم الا عندما تطبق على القصص التاريخية الكبرى ، كما هى الحال عند يوريبيدس ، وليس بالضرورة عندما تستخدم فى الأشكال الفنية الأكثر شعبية ، التى كانت هذه النزعة تبدو ملائمة لموضوعاتها التافهة .

ولقد كانت التراجيديا هى الابتكار المميز للديمقراطية الأثينية ، والحق أن ضروب الصراع الداخلى لبنائها الاجتماعى لا تظهر فى أى فن آخر بمثل الوضوح والصراحة اللذين تظهر بهما فى هذا الفن . فالظروف الخارجية المرتبطة بطريقة عرضها على جماهير الشعب كانت ديمقراطية ، ولكن مضمونها ، وقصص البطولة بما فيها من نظرة مأساوية بطولية الى الحياة ، كانت أرستقراطية . فقدكانت منذ البداية موجهة الى جمهور أكبر وأشد تنوعا من تلك الجماعات البارزة التىكانت حكايات البطولة أو الملاحم تروى على موائدها . ولكنها من ناحية أخرى تعمل دون شك على نشر معايير الفرد الكبير القلب ، والانسان المميز غير العادى ، وكانت تجسدا للمثل الأعلى فى الخير والجمال . وكان أصل التراجيديا هو انفصال قائد الكورس عن الكورس ، مما حول الأداء الجماعى للأغنيات الى حوار درامى ـ وكان هذا الانفصال مظهرا من مظاهر اتجاه الى الفردية ، غير أن تأثير التراجيديا يتوقف

من جهة اخرى على وجود احســــاس بالمشاركة ووحـــدة الاتجاه بين المشاهدين ، وعلى تقدير جماهير كبيرة من نفس المستوى لها — فهى لايمكن ان تنجح الا بوصفها تجربة جماهيرية . ومع ذلك فحتى جمهور التراجيديا اليونانية كان الى حد ما جمهورا مختارا ، فهو يتألف ، على احسن الفروض ، من جميــــع المواطنين الأحرار ، ولا يزيد تكوينـــه ديمقراطية عن الطبقات التى تحكم المدينة . كذلك فان الروح التى يدار بها المسرح الرسمى كانت أقل شعبية بكثير حتى من تـكوين جمهوره ، اذ لم يكن للجماهير التى تكون النظارة أى تأثير حاســم فى اختيـــار المسرحيات أو توزيع الجوائز . فقـــد كان الاختيار ، بطبيعة الحال ، فى أيدى المواطنين الأغنياء الذين يقومون بدفع نفقات الحفلات على انها « اشتراك خصوصى » ، أما توزيع الجوائز فـكان فى أيدى المحـكمين ، الذين لم يكونوا الا موظفين تنفيـــذيين فى المجلس ، وكانت الاعتبارات السياسية هى التى توجه أحكامهم فى المحل الأول . أما الدخول المجانى، ودفع أجور للمشاهدين لقاء الوقت الذى كانوا يقضونه فى المسرح (وهى مزايا تمتدح عادة على أنها تمثل أعلى درجات الديمقراطية) فكانت فى واقع الأمر هى ذاتها العوامل التى حالت تماما بين الجماهير وبين ممارسة أى تأثير فى مصير المسرح . فمن المحال أن يكون المسرح للشعب بحق الا اذا كان وجوده ذاته متوقفا على القروش التى تدفع نظـــير دخوله . ومن هنا فان الفـــكرة التى اشترك فى اذاعتها النقاد الـكلاسيكيون والرومانتيكيون على السواء ، والقائلة ان المسرح اليونانى هو أكمل مثل لمسرح قومى ، وان جمهوره هو الذى يحقق المثل الأعلى لشعب يتحـد بأكمله من أجل دعم الفن — هذه الفكرة هى فىواقع الأمر تزييف للحقيقة التاريخية(١) . فمنالمؤكد أن مسرح الاحتفالات فىاثينا الديمقراطية لم يكن « مسرحا شعبيا » . ولم يكن فى استطاعة الباحثين النظريين الألمان ، من كلاسيكيين ورومانتيـكيين ، أن يصوروه على هــذا النحو الا لأنهم تصوروا المسرح مؤسسة تعليمية . والواقـــع أن « المسرح الشعبى » الحقيقى فى العصور القديمة كان مسرح المحاكاة mime ، الذى لم يكن يتلقى اعانة من الدولة ، وبالتالى لم يكن مضطرا الى ان يتلقى تعليمات من أعلى ، ومن هنا فانه وضع مبادئه الفنية على أساس تجربته المباشرة مع جماهير المشاهدين وحدها فحسب . ولم يكن هذا المسرح يقدم لمشاهديه درامات ذات تركيب فنى ، عن حوادث تراجيدية بطولية

(1) Cf. Adolf Roemer: «Ueber den literarisch-aesthetischen Bildungstand des attischen Theaterpublikums, Abh. der philos.-philol. Klasse der kgl. bayr. Akad. d. Wiss., 1905, vol. 22.

او عن شخصيات نبيلة ، أو حتى مقدسة ، وانما كان يقدم مناظر واقعية قصيرة مجملة ، تستمد موضوعاتها وشخصياتها من ابسط حوادث الحياة اليومية . وهنا نجد أنفسنا آخر الأمر ازاء فن لم يخلق من اجل الشعب فحسب ، بل خلق أيضا ، بمعنى ما ، بواسطة الشعب . ومن الجائز أن ممارسي فن المحاكاة كانوا ممثلين محترفين ، ولكنهم ظلوا شعبيين ، ولم تكن لهم صلة بالصفوة المثقفة ، وذلك على الأقل الى أن أصبح فن المحاكاة عصريا مرغوبا فيه بين الطبقة الأرستقراطية . وكان هؤلاء الفنانون منتمين الى الشعب ، يشاركونه أذواقه ، ويستفيدون من أحاسيسهم المرتبطة به . ولم يكن هدفهم هو أن يعلموا جمهورهم او يربوه ، وانما هو ان يرفهوا عنه . ولقد كان هذا المسرح الشعبي ، الواقعي ، المتواضع ، نتيجة تطور أطول واكثر استمرارا بكثير ، وامتاز بانتاج أغزر وأشد تنوعا بكثير ، من المسرح الكلاسيكي الرسمي ، ولكن من سوء الحظ ان هذا الانتاج يكاد يكون كله مفقودا . ولو كانت هذه المسرحيات قد بقيت ، لأدت قطعا الى تغيير كامل فى نظرتنا الى الادب اليوناني ، وربما الى الحضارة اليونانية بأسرها . والواقع ان مسرح المحاكاة لم يكن اقدم بكثير من التراجيديا فحسب ، بل أن من الجائز ان اصله يرجع الى عصور ما قبل التاريخ ، وانه يرتبط بالرقصات السحرية الرمزية ، وبالشعائر المتعلقة بالحصول على الغذاء ، والسحر المرتبط بالصيد ، وعبادة الموتى . أما التراجيديا فيرجع اصلها الى الديثورامب dithyramb ، وهو نوع غير درامي من الفن ، واغلب الظن أنها اكتسبت صورتها الدراميه — التى تضمنت تحويل القائمين بالأداء الى شخصيات خيالية وتغيير الماضي الملحمي الى حاضر — من فن المحاكاة . ففي التراجيديا ظل العنصر الدرامي قطعا خاضعا للعنصر الغنائي التعليمي على الدوام ، ويدل تمكن الكورس من البقاء فيها على ان التراجيديا لم تكن تهدف الى اكتساب التأثير الدرامي وحده ، وبالتالي كانت تهدف الى خدمة اغراض اخرى غير مجرد الترفيه والتسلية .

ولقد كان مسرح الاحتفالات هو أفضل اداة للدعاية في يد دولة المدينة polis ، ومن المؤكد ان هذه الدولة لم تكن تسمح لاى شاعر بأن يستخدم هذه الأداة كما يحلو له . فشعراء التراجيديا كانوا فى واقع الأمر يعيشون من اموال الدولة ويقدمون اليها ما تحتاج اليه — اذ كانت الدولة تدفع لهم أجرا عن المسرحيات التى تمثل ، ولكنها بطبيعة الحال لم تكن تسمح بأداء مسرحيات تسير فى اتجاه مضاد لسياستها أو لمصالح الطبقات الحاكمة . ولقد كانت التراجيديات متحيزة صراحة ، ولم تكن تدعى غير ذلك . فهي تعالج مسائل متعلقة بالسياسة الراهنة ، وتتركز حول مشكلات لها كلها ارتباط مباشر أو غير مباشر

بالمسائل الملحة فى ذلك الوقت ــ كالتضاد بين دولة العشيرة ودولة الشعب . ومن المؤكد ان عقاب فرونيخوس Phrynichus ، الذى يقال انه كان راجعا الى اختياره موضوعا لمسرحية من واقعة القبض على مليتوس Miletus ، التى كانت قد حدثت فى عهد قريب ، كان راجعا الى ان طريقة معالجته لهذا الموضوع لم تكن تتفق مع وجهات النظر الرسمية ، لا الى انه خلط بين السياسة والفن(١) . ولم يكن هناك ماهو أبعد عن الفهم الشائع عندئذ للفن من القول بضرورة الفصل بين المسرح وكل اتصال بالحياة والسياسة . فالتراجيديا اليونانية كانت « دراما سياسية » بأدق معاني هذه الكلمة ، وهكذا فان خاتمة مسرحية « يومينيدس Eumenides » بما فيها من دعوات حارة لرخاء الدولة الأثينية ، تكشف عن الغرض الرئيسي من المسرحية . وقد أدت هذه السيطرة السياسية على المسرح الى عودة ظهور الراى القديم القائل ان الشاعر حارس على حقيقة عليا ، ومعلم يقود أمته الى مستوى أرفع من مستويات الانسانية . وهكذا فان الشاعر بلغ مرة اخرى مركزا يكاد يكون معادلا لمركز العراف الكاهن فى عصور ما قبل التاريخ ، بفضل أداء التراجيديات فى الاحتفالات التى ترعاها الدولة ، ونتيجة للظروف التى أدت الى النظر الى التراجيديا على انها التفسير الرسمى للأساطير القومية .

ومن المؤكد ان ادخال كلايستنيس Cleisthenes لعبادة ديونيزوس فى سوكيون Sykion كان حركة من حركاته السياسية ، وكان المقصود منها هو ان تحل محل عبادة أدراستوس Adrastus التى كانت شائعة بين الأسر النبيلة هناك . كذلك فان الاحتفالات الديونيزية التى ادخلها بيزيستراتوس Pisistratus فى اثينا كانت احتفالات سياسية دينية ، تزيد فيها أهمية العامل السياسى كثيرا على العامل الدينى . غير أن النظم والاصلاحات الدينية التى أدخلها الطغاة كانت دون شك مبنية على مشاعر وحاجات شعبية اصلية ، وكانت هذه الروح الشعبية من اسباب نجاحهم . وبالمثل فان الحكم الديمقراطى ، شأنه شأن حكم الطغاة ، قد استغل الدين استغلالا كبيرا من أجل ربط الجماهير الشعبية بالدولة الجديدة . وقد اتضح أن التراجيديا وسيط رائع فى تحقيق هذا الارتباط بين الدين والسياسة ، اذ انها كانت تحتل موقعا وسطا بين الدين والفن ، وبين العناصر المعقولة واللامعقولة ، أو « الديونيزية» والأبولونية. فالعامل العقلى ، وهو الارتباط السببى فى عقدة التراجيديا ، كانت له منذ البداية أهمية تكاد تعادل اهمية العنصر اللاعقلى ــ أعنى

(1) Cf. J. Harrison: Ancient Art and Ritual, 1913, P. 165.

التبجيل الديني . غير أن العنصر العقلي في عقدة التراجيديا ازداد سيطرة بالتدريج بازدياد نضج الأسلوب الكلاسيكي ، كما أن أهمية العنصر اللاعقلي اخذت تقل تدريجا . فكل ما كان مختلطا ، معتما ، صوفيا وجدانيا ، لا شعوريا ولا يمكن السيطرة عليه ، ألقى عليه آخر الأمر ضوء التجربة الوضاح ، وأصبح من الضروري في كل الأحوال بيان المعنى القابل للتحقيق ، والارتباط السببي ، والدافع الأخلاقي . وهكذا فان الدراما ، وهي اكثر انواع الشعر معقولية ، اعنى ذلك النوع الذي تكون للدوافع الكافية المتسقة فيه أهمية قصوى ، كانت هي اقرب انواع الشعر الى الروح الكلاسيكية . وهذا أوضح دليل على اهمية الدور الذي قامت به النزعة العقلانية والنزعة المطابقة للطبيعة في الفن الكلاسيكي ، وهو يثبت أن هذين المبدأين متمشيان تماما كل مع الآخر .

أما الفنون البصرية في العصر الكلاسيكي فقد ارتبط فيها عنصرا مطابقة الطبيعة والتصميم على نحو أوثق من ارتباطهما في الدراما ذاتها، ففي الحالة الأخيرة ، نجد أن التراجيديا بما لديها من ميل الى النزعة الشكلية الدقيقة ، تكون نمطا مستقلا عن فن المحاكاة الذي تسوده الواقعية ، كما أن نزعة مطابقة الطبيعة في التراجيديا لا تعدو أن تكون اشتراطا لاحتمال وقوع عقدة العمل الفني من الوجهة المنطقية ، ولامكان تصور الشخصيات من الوجهة النفسية . اما في الفنون التشكيلية والتصويرية في ذلك العصر ، فان الأشياء القبيحة ، الشائعة ، التافهة اصبحت موضوعات هامة . ففوق بوابات معبد زوس في أوليمبيا ، وهي الأثر الرئيسي للفن الكلاسيكي في عهده المتقدم ، نجد على سبيل المثال رجلا عجوزا ذا بطن مترهل متدل ، ونجد واحدا من شعب «لابيث» Lapith (*) يتميز بقسمات زنجية قبيحة . وعلى ذلك فان اختيار الموضوعات لم يكن يلتزم بدقة المثل الأعلى للجمال الخير «كالوكاجاثيا» . كذلك فان الرسم المعاصر على الأواني كان يستخدم عادة المنظور وأبعاد العمق ، وهو يتخلص آخر الأمر من جميع بقايا المواجهة والخطوط القائمة الزوايا ، المعروفة في العصر الآرخي . وكان انتباه مورون Myron مركزا على التعبير عن الحيوية والتلقائية ، فكل هدفه كان تصوير الحركة والجهد المفاجيء والوضع المليء بالنشاط . وهو يحاول أن يثبت العنصر المتحول في الحركة ، والانطباع الذي يتكون في لحظة

(*) وهو شعب « اللابيثاى Lapithae » ، أحد الشعوب الثيسالية Thessalian في العصر البطولي .

(المترجم)

عابرة . ففي تمثاله « رامي القرص » يختار تصوير أسرع لحظات الفعل واشدها توترا وتركيزا ـ أعني اللحظة التي تسبق انطلاق القرص مباشرة. وهنا نجد ، لأول مرة منذ العصر الحجري القديم ، تقديرا كاملا لقيمة « اللحظة الحافلة » ، وهنا أيضا يبدأ تاريخ نزعة الايهام illusionism الأوروبية ، وينتهي تاريخ التنظيم « الارشادي » والتصوري كما عرفه العصر الآرخي ، وهو التنظيم حسب « الجوانب الأساسية » للموضوع. وبعبارة أخرى فقد تم الوصول الى المرحلة التي لا ينظر فيهــــا الى اى جمال شكلي ، مهما كان من احكام تنظيمه ، ومن قوة تأثيره من الوجهة الزخرفية ، على أنه يبرر الخروج عن قوانين التجربة الحسية . فـلم تعد كشوف نزعة مطابقة الطبيعة تدمج في نسق من التقاليد الجامدة ، ولا تقبل الا في هذه الحدود ، وانما أصبح من الضروري بأى ثمن أن يكون التمثيل صحيحا ، فاذا تعارضت صحة التمثيل مـع التقاليـد ، فعلى التقاليد أن تتنازل وتستسلم .

والواقع ان طريقة الحياة التي أصبحت الآن سائدة في الديمقراطيات اليونانية أصبحت دينامية ، طليقة ، متحررة من كل تحيز أو تقاليـد جامدة ، وذلك الى حد لم يعرف له نظير منذ العصر الحجري القديم . فقد أزيلت كل القيود الخارجية والنظم المقيدة للحرية الفردية . ولم يعد هناك طغاة أو أمراء ، أو كهنة وراثيون او كنيسة مســـتقلة ، أو كتب مقدسة او عقائد مبجلة ، أو احتكارات اقتصادية صريحة ، أو قيود تحد من حرية المنافسة . وكان كل شيء يساعد على ظهور فن دنيوى ، يقوم على الاستمتاع بالحياة وبالواقع ، مع احساس مرهف بقيمة اللحظة العابرة ، ومع ذلك فان القوى المحافظة القديمة كانت لا تزال حية الى جانب هذا الاتجاه الدينامي التقدمي . فطبقة النبـلاء التي ظلت متشبثة بامتيازاتها ، حريصة على الاحتفاظ بدولة العشيرة المتسلطة ، وبالاقتصاد الاحتكاري القديم ، كانت تحاول بدورها أن تحتفظ لأطول مدة ممكنة بالأشكال الجامدة الصارمة للأسلوب الآرخي . وهكذا فان تاريخ الفن الكلاسيكي بأسره يتحكم فيه تناوب هـــذين الأسلوبين المتضادين ، حين كانت تصبح لأحدهما او للآخر الغلبة مؤقتا. فبعد أن بدأ القرن بداية دينامية ، أعقبت ذلك فترة سكونية طبق فيها مبدأ بولوكليتوس Polycletus (*) المشـــهور ، أما أعمـال النحت في

(*) وضع بولوكليتوس مجموعة من القواعد في فن النحت أصبح بفضلها من أشهر المثالين في تاريخ الفن اليوناني . وهذه القواعد متعلقة بنسب الجسم البشري في المعيار المتوسط لطوله وسنه ، الخ . وقد صنع تمثالا لشاب في يده رمح ، طبق عليه هذه القواعد ، وأصبح هذا التمثال « قانونا » ومعيارا لغيره من الفنانين .

(المترجم)

البارثينون Parthenon فتمثل مركبا من هذين الاتجاهين ، يحل محله عند نهاية القرن امتداد لنزعة مطابقة الطبيعة . غير أن من التبسيط المخل بالواقع التاريخى أن نرسم حدا فاصلا قاطعا بين الأسلوبين ، حتى فى أشد حالاتهما تطرفا ، اذ أن هذا الواقع شديد التنوع والتعقيد . والحقيقة هى أن نزعة مطابقة الطبيعة والنزعة التصميمية ترتبطان ، فى الفن الكلاسيكى اليونانى ، برباط لاينفصم فى كل عمل فنى تقريبا ، وان لم يكن التوازن بينهما كاملا فى كل الأحوال ، كما هى الحال فى « مأدبة الآلهة » فى البارثينون — أو فى « أثينا تنتحب » ، وهو عمل أقل طموحا فى معبد الأكروبوليس . والحق انه يكاد يكون من المستحيل أن نجد خارج الفن الكلاسيكى عملا يدانى ذلك الفن فى جمعه بين التحرر التام والتقيد التام ، وفى الاختفاء التام لأى أثر للجهد أو العناء أو التوتر ، وفى الاحساس بالحرية والخفة والسكينة . ومع ذلك فان من الخطأ البين أن يستنتج المرء أن الظروف الاجتماعية لأثينا المعاصرة كانت ضرورية ، أو حتى مثالية ، لانتاج فن من هذا النوع أو من هذه المرتبة . ذلك لأنه ليس من الممكن الاتيان « بوصفة » سوسيولوجية بسيطة لانتاج قيمة فنية عليا ، واقصى ما يستطيع علم الاجتماع أن بفعله هو أن يرجع بعض العناصر فى العمل الفنى الى أصلها ، وقد تكون هذه العناصر واحدة فى أعمال متباينة كل التباين من حيث الكيف .

الفصل الرابع

عصر التنوير في اليونان

أخذت العناصر الواقعية ، والفردية ، والانفعالية ، تزداد اتساعا وأهمية فى الفن اليونانى قرب نهاية القرن الخامس ق.م . وتحول الاهتمام مما هو نموذجى الى ما هو جزئى ، ومن التركيز الى التمايز ، ومن التقيد الى الانطلاق . ففى الأدب بدأ عصر كتابة السير (تواريخ الحياة) ، وفى الفنون البصرية بدأ عهد تصوير الشخصيات . واقترب أسلوب التراجيديا من أسلوب المحادثة اليومية ، واصبحت له صبغة التلون الانطباعى التى يتسم بها الشعر الغنائى . وبدأت الشخصيات تبدو أهم من عقدة المسرحية أو موضوعها ، كما بدأت الشخصيات المعقدة الشاذة تبدو أكثر جاذبية من الشخصيات الطبيعية البسيطة . وفى الفنون البصرية ازداد الاهتمام بالحجم والمنظور ، وظهر تفضيل لوضع الثلاثة الأرباع (*) ، وتجسيم المسافات ، والتقاطعات . وكانت شواهد القبور تصور مناظر عائلية هادئة حافلة بالمشاعر ، على حين كانت تختار فى التصوير على الآنية موضوعات حالمة ، بهيجة ، رشيقة .

ولقد كان التغير المناظر فى ميدان الفلسفة هو ظهور الحركة السفسطائية ، وهى انقلاب روحى أدى فى النصف الثانى من القرن الخامس الى ارساء نظرة اليونانيين الى الحياة بأسرها ، وهى النظرة التى كانت لا تزال تستند الى مسلمات الثقافة الأرستقراطية ، على أساس جديد كل الجدة . ذلك لأن هذه الحركة ، التى ترجع جذورها الى نفس أوضاع الحياة الحضرية التى أدت الى ظهور نزعة مطابقة الطبيعة فى الفن ، أخذت تنادى بمثل أعلى جديد للتربية ، مضاد تماما للمثل الأعلى الأرستقراطى فى الجمال الخير . فهى ترسم خطة

(*) هو تصوير الرأس فى وضع وسط بين المواجهة front والجانب profile.
(المترجم)

للتعليم لا ترمى الى تعهد الصفات الجسمية بالرعاية والنمو ، وانما ترمى الى تكوين مواطنين عقلاء ، أكفاء ، فصحاء . وأصبحت الفضائل البورجوازية الجديدة ، التى اخذت الآن تحل محل المثل العليا النبيلة مثل الصراع المشبع بروح الفروسية — أصبحت هذه الفضائل مبنية على المعرفة ، والتفكير المنطقى ، والعقل المدرب ، وطلاقة اللسان . وأصبح هدف التربية ،لأول مرة فى تاريخ البشرية ، هو تكوين أشخاص مثقفين . وما على المرء الا ان يرجع الى پندار ، وسخريته من «المتعلمين» ، لكى يدرك مدى اتساع الهوة التى تفصل عالم السفسطائيين عن عالم معلمى التربية البدنية الاسبرطيين . ففى عالم السفسطائيين نصادف لأول مرة مفهوم المثقفين (الانتلجنسيا) الذين لا يكونون مهنة أو طبقة مقفلة ، كما كان الكهنة فى عصور ما قبل التاريخ أو فى العصور التاريخية الأولى ، أو الشعراء الجوالون فى العصر الهوميرى ، وانما يعدون مصدرا دائما لامداد المجتمع بمن يحتاج اليهم من المرشحين الملائمين للقيادة السياسية .

ويبدأ السفسطائيون بالتسليم بأنه لا يوجد حد لما تستطيع التربية القيام به . وهم يؤكدون — على عكس الاعتقاد الصوفى القديم بأهمية الأصل والنسب — أن « الفضيلة » يمكن أن تعلم . والحق أن الحضارة الغربية ، التى تقوم على الوعى الذاتى والملاحظة الذاتية والنقد الذاتى ، انما تدين بأصلها لفكرتهم هذه عن التعليم(١) . فبهم يستهل عهد العقلانية الغربية ، بما فيها من نقد للعقائد الجامدة ، والأساطير ، والتقاليد ، والتراث . وهم الذين اكتشفوا النسبية التاريخية — أعنى القول بأن التاريخ يتحكم فى الحقائق العلمية ، والمعايير الأخلاقية ، والعقائد الدينية. ولقد كانوا هم اول من أدرك انجميع المعايير والمقاييس، سواء فى العلم والقانون والأخلاق والأساطير والفن ، انما هى من خلق اذهان البشر وأيديهم . وهم الذين اكتشفوا نسبية الحقيقة والبطلان ، والصواب والخطأ ، والخير والشر ، وقد توصلوا الى وجود دوافع برجماتية تكمن من وراء كل تقديرات القيم البشرية ، وبذلك مهدوا الطريق لكل الجهود التالية فى ميدان التنوير القائم على النزعة الانسانية. ومما تجدر ملاحظته أن معقوليتهم ونسبيتهم ترتبط باتجاه فى الاقتصاد وبنزوع عام نحو المنافسة الحرة والربح ، مماثل لذلك الذى أدى الى تحرر العلم فى عصر النهضة ، والى عصر التنوير فى القرن الثامن عشر والى مادية القرن التاسع عشر . فتجربتهم مع الرأسمالية القديمة

---

(1) W. Jaeger, op. cit., P. 285.

قد أثارت فيهم نفس ردود الأفعال التى أثارتها تجربة خلفائهم فى هذه العصور القريبة مع الرأسمالية الحديثة .

على أن الأمر لم يقتصر على تأثر الفن فى النصف الثانى من القرن الخامس بنفس التجربة التى كونت آراء السفسطائيين ، بل ان حركة روحية مثل حركتهم ، بما كانت تتسم به من نزعة انسانية قوية التأثير ، كان لابد أن تؤثر تأثيرا مباشرا فى نظرة الشعراء والفنانين الى الحياة . وعندما نصل الى القرن الرابع ، لا نجد فرعا للفن لا يظهر فيه تأثيرهم . ولعل أوضح مظاهر الروح الجديدة هى ذلك النوع الجديد من الجسم الرياضى ، الذى أحله براكستيليس Praxiteles ولوسيپوس Lysippus محل المثل الأعلى الرجولى عند بولوكليتوس Polycletus . ذلك لأن تمثالى هرمز وأبوكسيومينوس Apoxyomenos عندهما لا يتصفان بشىء من تلك الصرامة وذلك الترفع البطولى الأرستقراطى ، وانما يشعراننا بأنهما أقرب الى الراقصين منهما الى الرياضيين . ولا تظهر نزعتهما العقلية فى رأسيهما فحسب ، بل ان مظهرهما الكامل يؤكد الطابع العرضى الزائل لكل ما هو بشرى ، وهو الطابع الذى نبه اليه السفسطائيين وأكدوه . ويحتشد كيانهما كله بالطاقة ويمتلىء بالقوة والحركة الكامنة . فاذا حاولت أن تنظر اليهما فانهما لن يعطياك فرصة للاستقرار فى وضع معين ، اذ أن النحات قد استبعد كل فكرة عن وجهات النظر الرئيسية ، بل ان هذين العملين يؤكدان ، على العكس من ذلك ، الطابع الناقص والمؤقت لكل وجه عرضى الى حد يرغم المشاهد على أن يغير موضعه على الدوام حتى يكمل الدوران حول التمثال بأكمله . وهكذا يدرك المرء نسبية كل جانب أو وجه منفرد ، مثلما شعر السفسطائيون بأن عنصر المنظور يتحكم فى كل حقيقة وفى كل معيار ، وبأن تغيير وجهات النظر يؤدى الى تغيير هذه الحقائق والمعايير . وبذلك أصبح الفن عندئذ متحررا من آخر قيود الأسلوب الهندسى ، واختفت آخر آثار المواجهة frontality . فالأپوكسيومينوس(*) مستغرق تماما فى ذاته ، يحيا حياته الخاصة ، ولا يلقى بالا الى المشاهد . والواقع أن

(*) الأپوكسيومينوس Apoxymenos تمثال فى الفاتيكان ، هو نسخة لتمثال مشهور صنعه المثال اليونانى لوسيپوس Lysippus ، وهو يصور رياضيا شابا يمسح جسمه بنوع من المناشف كان اليونانيون يستخدمونه بعد مباريات المصارعة (ومن هنا اشتق اسم التمثال) . ويعد هذا التمثال تعبيرا عن تغير أسلوب النحت فى العصر الذى يتحدث عنه المؤلف .

(المترجم)

النزعة الفردية والنسبية عند السفسطائيين ، والنزعة الايهامية illusionism والذاتية فى الفن المعاصر لهم ، يعبران معا عن روح النزعة التحررية الاقتصادية وعن الديمقراطية — أى عن الموقف الروحى لأناس يرفضون النظرة الأرستقراطية القديمة الى الحياة بكل ما فيها من أبهة وفخامة ، لأنهم يعتقدون أنهم يدينون بكل شىء لأنفسهم ، ولا يدينون بشىء لأجدادهم ، ويطلقون العنان لانفعالاتهم وشهواتهم مع افتقار تام الى التحكم فى النفس لاقتناعهم التام بأن الانسان مقياس الأشياء جميعا .

ولقد كان يوريبيدس ، وهو الشاعر الحقيقى الوحيد فى عصر التنوير اليونانى ، هو الذى عبر عن مذهب السفسطائيين الفكرى أشمل وأوضح تعبير . فالموضوعات الأسطورية هى بالنسبة اليه مجرد تكئة لمناقشة المسائل الفلسفية السائدة فى عصره ، وأكثر مشكلات حياة الطبقة الوسطى شيوعا . وهو يناقش علاقات الجنسين ، والزواج ، ومركز المرأة والعبيد ، ويحول قصة ميديا الى شىء أشبه بدراما عائلية للحياة الزوجية(١). ولقد كانت بطلته ، فى ثورتها على الرجل ، تكاد تكون أقرب الى الشخصيات النسائية عند هبل وابسن منها الى بطلات التراجيديا القديمة . فماذا كانت هؤلاء البطلات خليقات بأن يقلنه من امرأة تعلن صراحة أن انجاب الأطفال يحتاج الى شجاعة تفوق الأفعال البطولية للحرب ! ومع ذلك فان قرب انهيار التراجيديا يظهر بوضوح فى نظرة يوريبيدس غير البطولية الى العالم ، وكذلك فى تفسيره الشكاك للقدر — وهو تفسير مضاد تماما للقول بوجود عناية الهية. فقد كان أيسخولوس وسوفوكليس لا يزالان يؤمنان « بالعدالة الكامنة فى مجرى العالم » ، أما فى نظر يوريبيدس فان الانسان مجرد ألعوبة فى يد القدر (٢) . وبدلا من أن يشعر من يشاهد مسرحياته بالخشوع لتحقق الارادة الالهية ، فانه يعجب لتلاعب الاقدار بمصير الانسان ، ويجزع للتغيرات المفاجئة التى يتعرض لها حظ الانسان فى العالم . ولقد كان هذا الاتجاه ، الذى يناظر فكرة النسبية فى تعاليم السفسطائيين ، هو أصل تلك الصفة التى هى من أخص مميزات يوريبيدس وخلفائه ، وأعنى بها الاستمتاع بما هو عرضى غير مألوف . كذلك فان هذا الاستمتاع بالتغيرات المفاجئة للحظ يفسر ايثارهم للنهاية السعيدة فى التراجيديا . فعند أيسخولوس كانت النهايات السعيدة أثرا من آثار مسرحية الفداء القديمة التى كان فيها الاله يموت مستشهدا ثم

---

(1) Ibid., P. 342.

(2) M. Pohlenz : Die Griech. Tragoedie, 1930, I, PP. 236, 456.

يبعث بعد ذلك حيا (١) ، وقد كانت بهذا الوصف تعبيرا عن روح تفاؤلية دينية عميقة . أما عند يوريبيدس فان تأثير النهاية السعيدة لا يعد عبرة يتعظ بها المرء ، لأن هذه النهاية انما هي وليدة نفس الصدف العمياء التي أذاقت البطل صنوف الأهوال . وعند أيسخولوس نجد أن نغمة التوفيق التي تختتم بها المسرحية لا تقلل من الطابع المأساوي للاحداث في شيء ، على حين أن هذا الطابع يضعف ويتبدد الى حد ما عند يوريبيدس . وتؤدي نزعة مطابقة الطبيعة في المجال النفسي ، وهي النزعة التي تسود درامات يوريبيدس ، الى اتمام القضاء على النظرة المأساوية البطولية الى الحياة . ذلك لأن مجرد مناقشة مسألة اثم الشخصيات المختلفة أو براءتها يحول دون أي شعور بالخشوع المأساوي . أما أبطال أيسخولوس فهم آثمون بمعنى أن هناك لعنة تحل عليهم (٢) — وهو شيء موضوعي لا يناقش ، أما فكرة عذاب الأبرياء وظلم الأقدار فليس لها أي أثر عنده . بل ان هذه المسألة الذاتية لا تناقش الا عند يوريبيدس ، الذي يعرضها مرتبطة بكل أنواع الاتهامات والتبريرات والمناقشات المفصلة عن درجات الاثم والجرم . وتتخذ شخصيات التراجيديا عنده ذلك الطابع المرضي الذي يتيح للمشاهد أن يعدها مذنبة وغير مذنبة في وقت واحد . وهذا الطابع المرضي يلائم نزعة ذلك العصر الميال الى ما هو خارج عن المألوف ، كما انه يقدم تبريرا نفسيا للبطل . والواقع أن دراما يوريبيدس تكشف ، في مناقشتها لمسألة الاثم ودوافع السلوك المأساوي ، عن سمة اخرى من سمات العقلية السفسطائية — الا وهي ميلها الى البلاغة . فاذا ما ربطنا بين هذا الميل وبين حب يوريبيدس الواضح للابيجرامات (*) الفلسفية ، لكان في ذلك انحطاط للمعايير الجمالية ، وربما استيعاب متسرع لمادة فنية لم تهضم بما فيه الكفاية .

وبالمثل كانت شخصية يوريبيدس ، من حيث هو شاعر ، ظاهرة حديثة تماما اذا ما قورنت بشخصية السابقين عليه — اذ انه كان يمثل النمط الاجتماعي الذي يدين بوجوده للسفسطائيين . فهو أديب وفيلسوف ، وديمقراطي وصديق للشعب ، وسياسي ومصلح ، وهو في الوقت ذاته لا ينتمي الى طبقة معينة ، وهو كمعلميه مقتلع من جذوره من الوجهة الاجتماعية . صحيح أننا كنا نجد ، حتى في عصر

(1) G. Thomson, op. cit., P. 347.
(2) W. Jaeger, op. cit., P. 345.

(*) قطعة قصيرة من الشعر تتسم بطابع المفارقة وتختم في الأغلب بدعابة ساخرة لاذعة . (المترجم)

الطغاة ، شعراء مثل سيمونيدس يمارسون حرفتهم لكى يرتزقوا منها ، ويبيعون أشعارهم لأى مشتر يدفع الثمن ، ويحيون حياة تجوال دون ان يستقروا فى مركز ثابت ، ويعاملهم السادة الذين يرعونهم معاملة الضيوف تارة ومعاملة الخدم تارة أخرى . مثل هؤلاء النـــاس كانوا متأدبين محترفين ، ولكنهم لم يكونوا يكونون أية حرفة مستقلة للأدب . فلم تكن هناك أية وسيلة للنشر تعادل الطباعة كما نعرفها الآن ، ولم يكن الطلب على الانتاج الأدبى كافيا لخلق سوق حرة له ، بل كان عدد المهتمين بالأدب يبلغ من الضآلة حدا يجعل الاســتقلال الاقتصـــادى للشعراء أمرا مستحيلا . ولقد كان السفسطائيون فى الأساس امتدادا مباشرا لشعراء عصر الطغاة ، فهم بدورهم فى تجوال دائم ، يحيون حياة تفتقر الى النظام والاستقرار . غير أنهم لم يكونوا عالة على أحد ، ولم يكونوا يعتمدون على عدد محدد بدقة من السادة الذين يرعونهم ، وانما كانوا يعتمدون على مجموعة كبيرة نســبيا من العمــلاء ، وهى مجموعة تتميز بعدم وجود طابع محدد يميــزها ، وبتنوع صــفاتها وســماتها . وهكذا فانهم لم يستقلوا عن الطبقات الاجتماعية فحسب ، وانما كانوا أيضـــا لا يرتبطون بأية طبقــة بعينها – بل انهم يكونون جمــاعة اجتماعيــة لم يعرف لها نظير من قبل . ولقد كانت نظرتهــم الى الحياة ديمقراطية ، وكانوا متعاطفين مع المظلومين والمضطهدين ، وان كانوا يرتزقون من تعليم الشبان الأثرياء من أبناء الأسر الكبيرة ، ما دام الفقراء عاجزين عن دفع أجور تعاليمهم أو الانتفاع منها . وهكذا فانهم أول من يمثلون فئة المثقفين المقتلعــة من جذورهــا (١) ، التى هى فئة مشردة من الوجهة الاجتماعية ، فهى فئة لا تجــد لنفســها مكانا ملائما فى أية طبقة بعينها ، ولا تنتمى الى أية طبقة محددة دون غيرها . وقد كانت مواقف يوريبيدس واضحة الدلالة على أنه ينتمى الى فئة المثقفين الأحرار غير المستقرين هذه ، وهى الفئة التى تتنقل دون انقطاع بين مختلف الطبقات .

ولقد كان أيسخولوس يتخيل أن مثله الأعلى الأرســـتقراطى فى الشخصية يتمشى مع الديمقراطية ، ومع ذلك فقد تخلى عن الديمقراطية فى مرحلة حرجة من مراحل تطورها . أما سوفوكليس فلم يتردد فى اختيار المثل العليا للنبلاء ، مفضلا اياها على المثـــل العليـــا للدولة الديمقراطية . ففى الصراع بين النظام القائم على روابط القـــرابة

---

(١) اســـتمد هذا اللفظ كتـــاب الفرد فيبر : Alfred Weber :
«Die Not der Geistigen Arbeiter». In «Schriften des Vereins fuer Sozialpolitik», 1920.

الوثيقة ، وبين القوى غير المحدودة في الدولة ، التي تدعو الى المساواة ، نراه يؤيد المثل العليا للقرابة دون هوادة . وقد صور أيسخولوس في « الأورستيا » حالة مخيفة من حالات الأخذ الفردي بالثأر(١) . كذلك فان سوفوكليس ، في « أنتيجونا » ، يدافع عن قضية البطلة ضد الدولة الديمقراطية ، ويعرب في « فيلوكتيتيس Philoctetes » عن ازدرائه الكامل للدهاء البورجوازي الذي لا ضمير له ، وللكفاءة الصارمة القاسية عند أوديسيوس(٢) . أما يوريبيدس فهو ديمقراطي عن اقتناع ، ولكن معنى ذلك من الناحية العملية أنه يهاجم الأرستقراطية القديمة ، لا أنه يدافع ايجابيا عن الدولة البورجوازية الجديدة . ذلك لأن روحه المستقلة تتبدى في اتخاذه موقفا متشككا من الدولة بما هي كذلك (٣) .

والحق أن الطابع الحديث لهذا النوع من الشعراء ، الذي كان يوربيدس أول ممثل له ، ليتجلى في سمتين مميزتين لحياته — هما افتقاره الى النجاح الحقيقي وعزلته العبقرية عن العالم . فطوال خمسين عاما ، لم يفز يوريبيدس من انتاجه الذي وصلنا منه تسعة عشر نصا كاملا وشذرات لخمس وخمسين مسرحية من مجموع مسرحياته البالغ اثنتين وتسعين — لم يفز من ذلك كله الا بأربع جوائز . وعلى ذلك فهو لم يكن مؤلفا مسرحيا ناجحا . ومن المؤكد أنه لم يكن الشاعر الأول أو الوحيد الذي لم يكتب له النجاح ، ولكنه كان على أية حال أول من عرفناهم من هؤلاء الشعراء . ولا يرجع ذلك الى أن عدد المتذوقين الحقيقيين قبل أيامه كان كبيرا بحق ، وانما يرجع الى أن عدد الشعراء كان قليلا جدا ، وكان مجرد القدرة على معالجة الصنعة الفنية للشعر كافيا ليحقق لهم النجاح . أما في عصر يوريبيدس فقد تغيرت الحال وأصبح الانتاج — في ميدان المسرحية على الأقل — هائلا ، ولم يكن المشاهدون مقتصرين على المتذوقين العارفين وحدهم . والواقع أن ذوق الجمهور اليوناني المشاهد ، الذي يزعم أنه كان ذوقا معصوما من الخطأ ، انما هو وهم آخر من أوهام الرومانتيكيين ، تماما مثل طابعه الديمقراطي المزعوم ، ومساواته لمجموع سكان دولة المدينة . فقد اثبت أمراء صقلية ومقدونيا ، الذين لجأ اليهم يوريبيدس ، بل وأيسخولوس الأكثر منه نجاحا ، هربا من مشاهديهم الأثينيين « الذواقة » ، أنهم مشاهدون أفضل من هؤلاء الأخيرين والسمة الأخرى التي تلفت أنظارنا بطابعها الحديث في ذلك النمط من الشعراء الذي استحدثه يوريبيدس في تاريخ الأدب ، هو

(1) Wilamowitz-Moellendorff : Intr. Griechische Tragoedien, II, 1907, 5th edit., P. 137.
(2) T.B.L. Webster : Intr. to Sophocles, 1836, P. 41.
(3) G. Murray, op. cit., P. 253.

رفضه ، باختياره على ما يبدو ، أن يسهم بأى نصيب في الحياة العامة . فلم يكن يوريبيدس جنديا كما كان أيسخولوس ، ولم يكن من كبار الكهنة كما كان سوفوكليس ، ولكنه كان من جهة أخرى أول شاعر يقال انه كان يملك مكتبة ، كما يبدو أنه أول شاعر عاش حياة عالم اعتزل العالم تماما . فاذا كان تمثاله النصفي ، بشعره المسدل دون نظام ، وعينيه المتعبتين ، والخطوط التي تدل على المرارة حول فمه — اذا كان هذا التمثال يصوره تصويرا صادقا ، واذا كنا على حق في أن نرى فيه تعارضا بين الجسم والروح ، وتعبيرا عن حياة مستقرة غير راضية ، فعندئذ يحق لنا أن نقول ان يوريبيدس كان أول شاعر تعس ، وأول من جلب عليه شعره الشقاء . والحق أن فكرة العبقرية بمعناها الحديث لم تكن فقط غريبة كل الغرابة عن العالم القديم ، بل ان شعراءه وفنانيه لم يكونوا يتصفون بشيء من صفات العبقرية كما نعرفها اليوم . ذلك لأن العنصر العقلي وعنصر الصنعة والحرفة في الفن كانا أهم في نظرهم بكثير من عنصر اللامعقول والحدس . صحيح أن فكرة الحماسة عند أفلاطون أكدت أن الشعراء يدينون بعملهم لوحي الهي ، لا لبراعة الصنعة وحدها ، ومع ذلك فان هذه الفكرة لا تؤدى الى تمجيد الشاعر ، وكل ما تفعله هو أنها توسع الهوة بينه وبين عمله ، وتجعله مجرد أداة في يد القصد الالهي(١) . أما فكرة العبقرية كما نعرفها في عصرنا الحديث فان من أساسياتها ألا تكون هناك هوة بين الفنان وعمله ، أو أن يكون الفنان ، في حالة وجود مثل هذه الهوة ، أعظم كثيرا من أى عمل من أعماله ، بحيث لا يمكن أن تعبر عنه هذه الأعمال تعبيرا كافيا . وعلى ذلك فان العبقرية ترتبط في أذهاننا بالانعزال الأسيان والعجز عن ايضاح نفسها ايضاحا كاملا للآخرين . غير أن العالم القديم لم يكن يعرف شيئا عن هذه السمة الأسيانة للفنان الحديث ، أو عن سمته الأخرى — أعنى عدم اعتراف معاصريه به اعترافا كافيا ، واهابته اليائسة بالأجيال المقبلة البعيدة . فلم يكن لهذا كله اثر في العالم القديم — وذلك قبل يوريبيدس على الأقل (٢) .

والحق أن افتقار يوريبيدس الى النجاح كان يرجع أساسا الى عدم وجود ما يمكن تسميته بالطبقة الوسطى المثقفة في العصر الكلاسيكي . ذلك لأن مسرحياته لم تكن تروق للأرستقراطية القديمة ، لأن لها نظرة مختلفة الى الحياة ، كما أن الجمهور البورجوازى الجديد لم يكن يستطيع أن يستمتع بها بدوره ، لافتقار هذا الجمهور الى الثقافة . لذلك فان يوريبيدس ، بنزعته التجديدية الفلسفية ، يعد ظاهرة فريدة ،

(1) E. Zilsel, op. cit., PP. 14-15.
(2) Ibid., P. 78.

حتى بين شعراء عصره ، اذ أن هؤلاء كانوا يتخذون على وجه العموم موقفا محافظا لا يختلف عن ذلك الذى كان يتخذه شعراء العصر الكلاسيكى — على الرغم من وجود صبغة واقعية فى أسلوبهم ،استمدت من المجتمع الحضرى والتجارى الذى كانوا يعيشون فيه ، وكانت قد بلغت نقطة أصبحت فيها غير متسقة بالفعل مع النزعة المحافظة فى السياسة . فقد تمسك هؤلاء الشعراء ، بوصفهم سياسيين وحزبيين ، بآرائهم المحافظة ، أما من حيث هم فنانون فقد جرفهم التيار التقدمى الطاغى فى عصرهم . وكان هذا التناقض الداخلى فى عملهم ظاهرة جديدة كل الجدة فى التاريخ الاجتماعى للفن .

ولقد كان أكمل تعبير عن الأوضاع الروحية الشديدة التعقيد فى القرن الرابع هو أفلاطون — الذى كان فنه يتسم بطبيعة تقدمية ،على حين أن فلسفته كانت محافظة . وكان الحوار عنده طبيعيا ،مستعارا من فن المحاكاة الشعبى ، على حين أن تعاليمه كانت مثالية ، ترجع جذورها الى النظرة الأرستقراطية الى الحياة . والحق اننا لا نكاد نجد فى تاريخ الآداب اليونانية كلها اية شخصية أخرى تدانيه فى تحمسه الكامل للمثل العليا الثقافية لطبقة النبلاء . فهو لا يقل عن بندارتحمسا فى امتداح الجمال الخير (كالوكاجاثيا) ، ولا يقل عن سوفوكليس اشادة بفضيلة الاعتدال . وكانت الصفوة الروحية المختارة التى اراد أن يعهد اليها بمقاليد السلطة فى الدولة تنتمى الى الطبقة العليا المميزةالقديمة، أما عامة الشعب فليس لهم فى رأيه اى حق فى القيام بدور فى الحكم . وكانت نظرية المثل عنده هى التعبير الفلسفى الكلاسيكى عن النزعة المحافظة ، وانموذجا لكل مثالية رجعية فيما بعد . ذلك لأن اى مذهب مثالى يفصل بين عالم الصور الأزلية ، او المعايير الخالصة والقيم المطلقة، وبين عالم التجربة والواقع العملى ، يمثل فى واقع الأمر نوعا من التراجع أمام الحياة والاحتماء بالتأمل الخالص ، وهو بهذا الوصف يعنى الكف عن محاولة تغيير الواقع(١) . ومثل هذا الموقف يؤدى على الدوام ، آخر الأمر ، الى خدمة مصالح الأقليات المسيطرة ، التى ترى عن حق أن الواقعية موقف ضار بها ، على حين أن الأغلبية لو كانت هى المسيطرة لما خشيت شيئا من الواقعية . والواقع أن نظرية المثل عند افلاطون تؤدى فى المجتمع الأثينى فى القرن الرابع ق.م. نفس الوظيفة الاجتماعية التى كانت «المثالية الألمانية» تؤديها فى القرن التاسع عشر . فهى تزود الأقلية المميزة بحجج ضد النزعة الواقعية والنسبية .ولقد كانت نزعة افلاطون المحافظة فى ميدان السياسة هى السبب الأكبر

(1) CF. K. Mannheim : «Wissenssoziologie.» In Vierkandt's «Handwoerterbuck der Soziologie.», 1931, p. 672.

لنظريته التي تدعو الى صبغ الفن بصبغة آرخية (عتيقـة) (محاورة السفسطائي ، ٢٣٤ ، ب) — فهو يرفض الاتجـاهات الايهـامية illusionist الجديدة ، ويفضـل الأسـلوب الـكلاسيكي السائد في عصر بركليز ، ويبدي اعجابه بالفن المغرق في الشـكلية عند المصريين القدماء ، وهو الفن الذي كان يبدو خاضعا لقوانين لا تتبدل (محاورة القوانين ، الكتاب الثاني ، ٦٥٦ د هـ) . وهو يعارض كل ما هو جديد في الفن ، مثلما يعارض كل تجديد بوجه عام ، ويشتم في التجـديد أعراض الفوضى والانحلال (١) . ويحظر أفلاطون على الشـعراء دخول مدينته المثلى ، اذ انهم مندمجون كل الاندماج في الواقع التجريبي، وفي الظواهر المحسوسة التي لا تعدو في رأيه أن تكون أوهاما أو أنصـاف حقائق ، وكذلك لأنهم يثقلون الصور الروحية المعيارية الخالصـة ويشوهونها اذ يحاولون التعبير عنها من خلال الحس . وهنا نجد أول مثال في التاريخ للثورة على الفن من أجل المحافظة على أوضاع سائدة — اذ أن العداء للفن لم يكن قبل أفلاطون معروفا على الاطلاق — كما نجد أولى حالات الشك في احتمال وجود تأثيرات ضارة للفن . وقد ارتبطت هذه الثورة وهذا الشك بظهور أولى بوادر نظرة جمالية الى الحيـاة ، لا يحتل الفن فيها مكانه فحسب ، بل ينمو على حساب جميع مظاهر الثقافة الأخرى ويهدد بخنقها. والظاهرتان معا مرتبطتان أوثق الارتباط. فالفن لا يكون مصدر خوف مادام وسيلة طبيعيـة للدعاية لأغراض مختلفة ، أو صورة للتعبير تقتصر على ميدان معين خاص بها ، ولكن عندما يؤدي تقدم الثقافة الجمالية الى أن يصبح الاستمتاع بالصـور والقوالب الفنية مقترنا بعدم الاكتراث التام بمضمونها ، فان الانسـان عندئذ يرى في الفن سما خفيا وعدوا متسللا . ولقد كان القرن الرابع عهد معارك وكوارث ، وحرب واغنياء استفادوا من الحرب ، وازدهار اقتصادي ، وظهور طبقة غنية جديدة استثمرت بعض أرباحهـا في أعمال فنية ، واصبحت تعد امتلاك هذه الأعمال مظهرا من مظـاهر المباهاة . وهكذا ظهر اتجاه الى الافراط في تقدير قيمـة الفن ، والى الحكم على الحياة بأسرها ، وعلى كل مشكلاتها ، بمعايير جمالية . ولم يكن رفض أفلاطون للفن ، في حقيقته ، الا رفضا لهـذه النزعة الجمالية السائدة . أما الرأي النظري القائل أن الفن متوقف بالضرورة على حواسنا ، فلم يكن في ذاته كافيا لكي يؤدي به الى اتخاذ مثل هذا الموقف العدائي منه .

ولقد أدى انتشار الثقافة الجمالية بين طبقات اجتماعية جديدة الى الاستعاضة عن المثل العليا الفنية القديمة ، التي كانت متغلغـلة في

(1) P.—M. Schuhl : Platon et l'art de son temps, 1933, pp. 14, 21.

التعليم التقليدى للطبقة التى كانت تنفرد بالسيطرة ، بمثل عليا جديدة أوثق ارتباطا بمعايير الحياة الجديدة . ويربط « فيلاموفتز مولندورف Wilamowitz-Moellendorff» بين نظـــرية أرســطو فى التراجيـــديا بوصفها التطهر عن طريق الشفقة والخوف ، وبين هذا التفـــسير فى التكوين الاجتماعى لجمهور المشاهدين فى المسرح . فهـو يفسر هـذه النظرية بأنها دليل على أن العنصر الانفعالى أصبحت له الآن اليد العليا فى الدراما ، كما يفسر الموقف « السوقى » من المسرح كمـــا لو كان وسيلة تتيح للناس « أن يهربوا من شقاء حيـــاتهم اليوميـــة بضع ساعات » ويغسلوا همومهـم بالدموع (١) . ولقد كان البحث عن مادة جديدة ، والشعبية التى اكتسبتها أنواع جديدة من الموضوعات ؛ وهما الصفتان اللتان تميزان فن القرن الرابع بكل وضـوح — كانا يرتبطـان بسمتين رئيسيتين من سمات العصر الجديد ، وهما نزعته الانفعـــالية المتطرفة ، التى تتضح فى ظهور رغبة عامة فى تلقى مثيرات شـــديدة لم تكن السوقية الانفعالية للمسرح الجديد الا مظهرا واحدا من مظاهرها ، وفى الغاء المحظورات، التى كانت قبل ذلك تمنع تصوير بعض الموضوعات التى أصبحت الآن شعبية . وتشمل الفئة الأولى للموضوعات الجديدة للفن ، تصوير الشخصيات وكتابة السير ؛ أما الفئة الثانية فتشـمل تصوير الأنثى العارية . وأدى تغير الذوق الناتج عن التحولات الاجتماعية الى نتيجة أخرى ، هى التزايد المستمر ، فى مجال الفن ، لشعبية آلهة الأوليمب الأكثر شبابا والأشد اندفاعا ولا سيما أفروديتى Aphrodite وأرتيميس Artemis ؛ على حســـاب آلهتين أعظـــم وقارا وأكبر سنـــا ، همـــا : هـــيرا Hera وأثينـــا Athena (٢) . وأخيرا فان ظهور طبقة رأسمالية جديدة من المستثمرين يفسر اتجـــاها من أبرز اتجاهات ذلك القرن — وهو تحرر النحت من العمارة . فحتى نهـــاية القرن الخامس كان القدر الأكبر من انتاج النحات مخصصا للعمارة ، وحتى فى الحالات التى لم يكن التمثال فيها جزءا واضح المعـــالم من البناء ، كان من الضرورى أن يندمج فى اطار معمارى . أما فى القرن الرابع فان حلول الطلبات الشخصية التماثيل محل رعاية الدولة لها ، أدى الى صغر حجم أعمـــال النحت ، وازدياد طابعهـــا ذاتية وقابليـــة للحركة . ولم يشيد فى اثينا فى القرن الرابع معـــبد جديد واحد ، بحيث لم يعد النحاتون يحصلون على طلبات ضخمة من العمـــارة ، بل كانت الأبنية الكبيرة تشيد فى الشرق ، الذى شـهد بالتالى تطورات جديدة فى ميدان النحت الأثرى الضخم .

---

(1) Wilamowitz-Moellendorff : Einleitung in die griech. Tragoedie, 1921, P. 111.

(2) L. Whilbey : A Companion to Greek Studies, 1931, P. 301.

الفصل الخامس

العصر الهلينستى

حدث خلال العصر الهلينستى — أى فى القرون الثلاثة التالية للاسكندر الأكبر — انتقال واضح لمركز الثقل فى التطور الفنى من اليونان الى الشرق ، ومع ذلك فقد كان للمؤثرات المتبادلة دورها طوال الوقت ، بحيث أننا نجد أنفسنا ، لأول مرة فى تاريخ البشرية ، ازاء حضارة كانت خليطا مهجنا بحق . وهذا الاندماج ومحو الفوارق بين الثقافات القومية هو الذى يضفى على الفن الهلينستى طابعه الحديث بحق . ففى جميع الميادين ، لا فى ميدان الثقافات القومية فحسب ، نجد توفيقا بين مختلف التيارات ، ونجد محوا للانقسامات الحادة ، لا بين الغرب والشرق ، أو اليونانيين والبرابرة فحسب ، بل أيضا بين مختلف المستويات الاجتماعية ، وان كان من الجائز ان هذا لايصدق على الفوارق بين الطبقات . ولكن ، على الرغم من تزايد الفوارق فى الدخل ، والتزايد المستمر فى تركز رأس المال ، والنمو المطرد للطبقة العاملة(1) ، أى بالاختصار ، على الرغم من تزايد التعارض بين الطبقات ، فقد كان هناك فى كل الأحوال نوع من المساواة الاجتماعية أدى آخر الأمر الى وضع حد للامتيازات الوراثية . وكانت تلك آخر مراحل الاتجاه نحو الغاء الفوارق الاجتماعية ، وهو الاتجاه الذى ظل مستمرا منذ أيام الملكية الوراثية وطبقة الكهنوت المتسلطة . ويرجع الفضل فى اتخاذ الخطوة الحاسمة فى هذا الاتجاه الى السفسطائيين، الذين ابتدعوا فهما عقليا جديدا كل الجدة للفضيلة ، وهو فهم مستقل عن الأصل والمولد ، بحيث يستطيع كل يونانى دون استثناء أن يصل الى الفضيلة تبعا لهذا الفهم . وتمت الخطوة التالية فى طريق تحقيق هذا النوع من المساواة على أيدى الرواقيين ، الذين أعلنوا لأول مرة معايير للقيمة الانسانية كانت متحرره من كل صبغة متعلقة بالجنس أو الوطن . ولم يكن تحرر

(1) K.J. Beloch : Griech. Gesch., 1925, 2nd edit., IV, 1, pp. 323-5.
M. Rostovtseff : The Social and Economic Hist. of the Hellenistic World, 1941, I, pp. 206-7 ; II, pp. 618. 755.

الرواقيين من التعصب القومى الا تعبيرا عن حالة تحققت بالفعل فى ممالك خلفاء الاسكندر ، مثلما كانت النزعة التحررية عند السفسطائيين مجرد انعكاس لأوضاع اجتماعية راجعة الى ظهور البورجوازية التجارية والصناعية فى المدن .

ولقد كان فتح الباب على مصراعيه أمام كل ساكن من سكان هذه الممالك لكى يصبح مواطنا فى أية مدينة يشاؤها ، بمجرد تغيير اقامته ، يعنى نهاية المثل العليا لدولة المدينة Polis . اذ أصبح المواطن الآن مجرد عضو فى مجتمع اقتصادى ، من مصلحته أن تكون الحرية التامة فى الحركة مكفولة له ، لا أن ينتمى الى جماعة تقليدية معينة . ولم يعد الاشتراك فى المصالح مبنيا على الانتماء الى جنس أو وطن واحد ، وانما على وحدة المركز الاقتصادى للأفراد . وهكذا بدأ فى ذلك الحين عهد الراسمالية التى تتخطى الحدود الاقليمية الضيقة . واصبحت الدولة تفضل اختيار مواطنيها تبعا لقدرتهم على أداء العمل ، اذ انها كانت تجد أن المنتصرين فى الصراع الاقتصادى من أجل العيش هم فى الوقت ذاته انفع الجميع فى دعم أركان الدولة العالمية ، على حين أن الطبقة الأرستقراطية القديمة ، بما كانت تتصف به من انعزالية ومن تفضيل لقيمة النقاء العنصرى وحفظ تراثها الثقافى ، كانت غير صالحة على الاطلاق لتنظيم دولة من هذا النوع وادارتها . وهكذا فان الدولة الجديدة تركت الطبقة الأرستقراطية لمصيرها ، وسارعت الى تكوين طبقة عليا بورجوازية ، دون تحيز لجنس أو طائفة ، ومعتمدة فقط على قوتها الاقتصادية . ولقد كانت هذه الطبقة ، بما تتصف به من مرونة اقتصادية ، ومن تحرر التقاليد الغاشمة ، ومن قدرة عقلانية على الابتكار ، مشابهة الى حد بعيد للطبقة الوسطى القديمة ، وان لم تكن هى تلك الطبقة ذاتها ، كما كانت أداة فعالة فى الربط بين مختلف شعوب الدولة العالمية من الوجهة الاقتصادية والسياسية .

هذه المعقولية التى أصبحت الدولة الآن تقدرها فوق كل شيء آخر ، تظهر واضحة فى جميع ميادين الحياة الثقافية – ليس فقط فى الغاء الفوارق بين الأجناس والطبقات ، أو فى القضاء على التقاليد الغابرة التى قد تعوق المنافسة الحرة ، بل أيضا فى تنظيم الانتاج العلمى والفنى على نحو يعلو على القوميات ، وفى تبادل الآداب والفنون ، على نحو من شأنه أن يجمع بين أدباء العالم المتمدين كله وعلمائه فى انتاج تعاونى على نطاق واسع . وهكذا أمكن ، عن طريق معاهد البحث المركزية ، والمتاحف والمكتبات العامة ، استغلال مبدأ تقسيم العمل الى اقصى مدى ممكن فى الميدان العقلى . فالنظرة العقلانية كانت تؤدى فى كل الأحوال الى الاستعاضة عن الجماعات التقليدية بمشروعات تعاونية

مخططة حسب المهمة الخاصة المطلوبة . وكما كانت الدولة الهلينستية تنقل موظفيها من مكان الى آخر بغض النظر عن أصولهم وتقاليدهم(١) ، وكما أدت التجارة الرأسمالية الى تحرير القائمين بها من روابط الميلاد والموطن الأصلى ، فكذلك لم تعد للفنانين والباحثين جذور يرتبطون بها ، واندمجوا سويا فى مراكز ثقافية دولية كبرى .

ويمكن القول ان سفسطائيى القرن الخامس أنفسهم ، ومن قبلهم شعراء عصر الطغاة وفنانيه ، قداستقلوا بأنفسهم عن المدينة التى ولدوا فيها ونشأوا ، وعاشوا حياة ترحال . ومع ذلك فقد كان معنى هذا فى حالتهم هو أنهم تحرروا من سلسلة من الروابط دون أن يستطيعوا احلال غيرها محلها . أما فى العصر الهلينستى ، فقد حل محل الولاء القديم لدولة المدينة Polis شعور جديد بالتضامن مع العالم المثقف بأسره . وأدى ذلك فى ميدان البحث العلمى الى تعاون بين الباحثين على نطاق لم يعرف له من قبل نظير . ويبدو أن توزيع الاختصاصات وادماج النتائج فى كل متكامل — أى « ترشيد » أساليب العمل بغية تحقيق الحد الأقصى من الانتاج — كان محاكاة مباشرة للمبادىء الترشيدية التى كانت متبعة فى ادارة الأعمال . ويلاحظ يوليوس كيرست Juluis Kaerst أن صبغ الحياة بالصبغة المادية ، الذى نظنه صفة مميزة لعصرنا التكنولوجى ، كان بالفعل صفة مميزة لذلك العصر (٢) . ففى ذلك العصر بدوره طرح العامل الشخصى جانبا ، وقسمت الاختصاصات ووزعت بين المتعاونين بغض النظر عن المقدرة الشخصية أو الميول . وهو يعتقد أن هذا الأسلوب فى تنظيم العمل العقلى عن طريق الجمع الآلى بين عناصر الانتاج الفردى التى يعتمد بعضها على البعض ، كان بأسره يحتذى الأنموذج المتبع فى ادارة الدولة فى ذلك الحين ، وفى البيروقراطية المركزية وتسلسل الوظائف ، وهو النظام الذى كان لابد لهذه الدولة الضخمة من أن تشيده وتحافظ عليه (٣) .

وكان من المحتم أن يؤدى هذا التخصص فى البحث ، ونزع الطابع الشخصى عنه ، الى ميل الى استعراض القدرة على التحصيل العلمى البحت ، واغراء الباحثين على اتباع طريقة الجمع والتحصيل ، أو ما يسمى بالطريقة التلفيقية eclecticism . ولقد كان هذان

(1) O. Neurath, op. cit., p. 49.

(2) Jul. Kaerst : Gesch. des Hellenismus, II. 2nd edit., 1926, pp. 166-M.

(3) Ibid., p. 163

الاتجاهان واضحين كل الوضـــوح فى العصر الهلينستى ، وذلك على ما يبـدو لأول مرة فى تاريخ الحضـارة الغربيـة ، ومن الجـائز أن هاتين السمتين هما اللتان يتشابه فيهما ذلك العصر مع عصرنا الى أبعد حد . فالنزعة التلفيقية كانت هى الصفة المميزة للانتاج الهلينستى فى الفن كما فى العلم . ذلك لأن الذوق الهلينستى ، الذى تكون من خلال النظرة التاريخية الى الفن ، والذى كان يغلب عليه الاهتمام بالأعمـال القديمة ، والفهم العميق لأشد الاتجاهات الفنية الماضية تباينا ، أدى الى قبول لجميع المؤثرات دون تمييز بينـها . وكان من العوامل التى شجعت على الدوام على دعم هذا الاتجاه ، ازدياد الميل الى جمع الأعمال الفنية وتكوين مجموعات منها ، وكذلك انشاء المتـاحف . صحيح أنه كانت هناك قبل ذلك مجموعات لدى الحكام ولدى بعض أفراد الشعب أيضا ، ولـكن الأعمال الفنية بدأت تجمع الآن بطريقة منظمة ووفقا لخطة موضوعة . وأصبح الهدف الآن هو تقديم مجموعات « كاملة » تكشف عن التطور الـكامل للفن اليونانى . وفى الحالات التى كانت تفقد فيها أعمال هامة ، كانت تصنع نسخ لملء الثغرات . ولقد كانت مجموعات العصر الهلينسى هذه ، من حيث تخطيطها العلمى ، صورة مبـكرة لمتاحفنـا ومعارضنا الفنية الحاليـة . وليس معنى ذلك أن الأسـلوب الفنى للعصور الأسبق كان متجانسا على الدوام — اذ أنه كثـيرا ما كان الفن الشكلى الخالص للطبقة العليا يوجد جنبـا الى جنب مع الفن الأقل شكلية للطبقة الدنيا ، كما كان الفن الدينى ذو الطابع المحافظ يوجـد الى جانب الفن الدنيوى ذى الطبيعة التقدمية . ولكن الملاحظ انه نادرا ما كانت تظهر ، فى العصور السابقة على العصر الهلينستى ، عـدة اساليب وطرق متباينة فى بيئة اجتماعية واحدة ، أو ان تنتج اعمـال بأساليب شديدة التباين لنفس الطبقة الاجتماعيـة أو نفس الفئـة الثقافية . فأساليب « الباروك » و « الروكوكو » والأسلوب الكلاسيكى قد ظهرت متعاقبة فى العصر الهلينستى ، ولـكنها ظلت قائمة كل الى جانب الآخر ، وكان الجمهور ، منذ البداية الأولى ، يوزع اعجابه بين الأسلوب القوى والأسلوب الهادىء ، وبين الفخم واليومى العادى ، وبين الضخم والدقيق ، والرقيق والرشيق . فالاستقلال الذاتى للفن ، الذى اكتشفه القرن السادس ، والذى مارسه القرن الخامس باطراد ، تحول فى القرن الرابع الى نزعة جمالية شاملة ، ثم أصبـح الآن (فى العصر الهلينستى) لهوا شديد البراعة — وان يكن مفتقرا الى المسئولية — بالصور أو القوالب ، وتجريبا بوسائل التعبير المجردة ، وهـو أسلوب قد يظل يتيح ظهور بعض الأعمال الرائعة ، ولـكنه يؤدى الى انحـلال شديد لمعايير الفن الـكلاسيكى ، بحيث تكاد تصبح مستحيلة التطبيق . والارتباط واضح بين هذا الانحلال للمعايير الكلاسيكية والتغيرات فى

بناء الطبقات الاجتماعية التى تشترى الأعمال الفنية وتتحكم فى الذوق العام . فكلما قل تجانس هذه الطبقات ، ازداد تنوع الأساليب التى تظهر فى آن واحد . ولقد كان أهم التغيرات هو ظهور الطبقة الوسطى السابقة ، التى لم يكن لها من قبل تأثير فى هذا الميدان ، بوصفها مشتريا جديدا هاما للأعمال الفنية . فمن الطبيعى ان تكون نظرة هذه الطبقة الى الفن مختلفة عن نظرة طبقة النبلاء ، على الرغم من انها كانت فى كثير من الأحيان تهفو بقوة الى اكتساب ذوق هذه الطبقة الأخيرة . والسمة الثانية لسوق الفن ــ وهى سمة لها أهمية حاسمة بالنسبة الى المستقبل ــ هى وجود الملوك وبلاطهم . ذلك لأن المطالب التى يطالبون بها الفنان تختلف اختلافا اساسيا عن مطالب طبقة النبلاء أو البورجوازية ، وان كانت طبقة النبلاء والبورجوازية على أتم استعداد لاقتباس عاداتهم ومحاكاة اسلوبهم المسرحى الفخم على مستوى أكثر تواضعا . وهكذا أصبح التراث الكلاسيكى فى الفن ممتزجا بالأسلوب اليومى البسيط ، وبالنزعة الواقعية ، التى يميل اليها البورجوازى ، وبأسلوب « الباروك » المترف الذى يميل اليه رجال البلاط . واخيرا فقد كان للتنظيم الرأسمالى الجديد للانتاج الفنى دوره فى اثراء الأساليب بطريقة تلفيقية ، اذ ان هذا التنظيم كان يهدف الى الانتفاع من النزعة الجمالية السائدة فى ذلك العهد ، والى خلق طلب على الأعمال الفنية ، وتشجيع تغير الأذواق من آن لآخر . فالى جانب معامل الأوانى ، التى كانت تشتغل على أساس نظام يقرب من نظام المصانع ، كانت هناك عملية استخراج نسخ من الأعمال الفنية الكبرى ، التى بدات تجرى الآن على نطاق ضخم . وليس من شك فى ان هذه العملية كانت تجرى فى نفس المواضع التى كان يجرى فيها انتاج الأعمال الأصلية ، وعلى أيدى نفس الأشخاص ، ولابد أن يشعر الفنانون الذين يتعين عليهم أن يقضوا وقتا طويلا فى عمل نسخ ، بأن لديهم استعدادا لممارسة مختلف الأساليب والقوالب على سبيل اللهو . وهكذا اقترنت النزعة التلفيقية فى ذلك العصر بامتزاج مختلف الفنون والقوالب الفنية ــ وهى ظاهرة اخرى تميز الفترة المتأخرة ، ولكن بدايتها ترجع الى القرن الرابع . وتتضح هذه السمة فى الأسلوب التصويرى للنحت ، الذى اتبعه لوسيبوس Lysippus وبراكسيتيليس Praxiteles ، غير اننا نستطيع أن نلحظها أيضا فى اتجاهات أخرى ، ولا سيما فى الدراما ، التى اصبحت منذ عهد يوريبيدس محتشدة بعناصر غنائية وبلاغية . ويدل هذا التداخل على تلك الرغبة فى غزو ميادين جديدة ، وهى الرغبة التى يدين لها فن تصوير الشخصيات والمناظر الطبيعية والحياة الجامدة بشعبيته ــ اذ أن هذه الموضوعات

الأخيرة كانت شبه مجهولة من قبل . ويدل اختيار هذه الموضوعات على تعلق بالأشياء المادية ، وهو أمر كان طبيعيا فى عصر تجارى اعتاد أن يفكر على أساس السلع المادية . وعلى حين أن الانسان كان من قبل هو الموضوع الوحيد تقريبا للفن ، فقد أنزل الآن عن عرشه فى كل الأحوال، وفضلت عليه موضوعات مستمدة من عالم الأشياء . وعلى هذا النحو أصبح الاصطباغ بالصبغة المادية ، الذى لاحظناه من قبل فى تنظيم العمل العقلى، مطبقا على موضوع العمل الفنى — ولم تكن المظاهر الوحيدة لهذا الاتجاه هى انتشار الميل الى تصوير موضوعات الحياة الجامدة والمناظر الطبيعية ، بل انه يظهر أيضا فى التصوير الواقعى للأشخاص كما لو كان كل منهم قطعة من الطبيعة .

وكانت الحركة المناظرة ، فى ميدان الأدب ، للتطور العظيم فى التصوير الشخصى ، هى التوسع المطرد فى كتابة السير والسير الذاتية . ذلك لأن قيمة « الوثيقة البشرية » تزداد كلما أصبح الاستبصار بنفسية الانسان سلاحا متزايد الأهمية فى المنافسة الاقتصادية (١) . غير أن الاهتمام المتزايد بكتابة السير كان يرجع الى عوامل اخرى ايضا — هى ازدياد الميل الى التأمل الذاتى الفلسفى ، والاتجاه الواضح الى عبادة الأبطال منذ عهد الاسكندر الأكبر ، بل كان يرجع — الى حد ما — الى ماكان يبديه مجتمع البلاط الجديد من أهتمام متزايد بالشخصيات(٢). وأدى الاهتمام الجديد بعلم النفس الى ظهور الرواية والكوميديا البورجوازية . وكانت الموضوعات المتخيلة لهذه الروايات والكوميديات — وأهمها قصص الحب التى تحدث فى عالم الجمهور الذى كتبت من اجله لا فى عالم الحكايات البطولية النائى — من خلق الأدب الهلينستى (٣) . وكان هذا هو الطابع الذى يتسم به عالم كوميديات ميناندر Menander الذى يتضمن كل ما ظل حيا — تقريبا — من الكوميديا القديمة وتراجيديا يوريبيدس بعد اختفاء ديمقراطية المدينة وعبادة ويونيزوس . فالشخصيات فى هذه الكوميديات تنتمى الى الطبقتين الوسطى والدنيا ، وموضوعاتها تدور حول الحب ، والمال ، والرغبات ، والآباء البخلاء ، والأبناء الحائرين ، وحول اختطاف العيشيقات ، والطفيليين المخادعين والخدم الماكرين ، والخلط بين التوائم ، وفقدان الوالدين والعثور عليهما من جديد . وكان الاهتمام بالحب أمرا لا غناء عنه ، وهنا أيضا نجد

(1) Georg Misch : Gesch. der Autobiographie, I, 1931, 2nd edit., pp. 96 ff.

(2) Ibid., pp. 105, 113, 179.

(3) Wilamowitz-Moellendorff : Die griech. Lit., pp. 185-7.

أن يوريبيدس هو الذى مهد الطريق للعصر الهلينستى . فقبله كان الحب غير معروف من حيث هو موضوع للصراع الدرامى ، فاكتشفه هو ، ولكنه لم يصبح محور ارتكاز موضوع الدراما الا فى العصر الهلينستى (١) . وربما كان عنصر الحب فى الكوميديا البورجوازية أكثر سمات هذه الكوميديا ، اذ أن المحبين فيها يناضلون ، لا ضد الآلهة وأنصاف الآلهة ، بل ضد جهاز المجتمع البورجوازى — اعنى الآباء العنيدين ، والمنافسين الأغنياء ،ورسائل الخيانة ، والرغبات المتآمرة بدهاء . ومن المؤكد أن هذا الجهاز الكامل الذى يدور حول الحب المستتر غير المشروع ، يعبر عن « نزع الصبغة الحالمة » (٢) عن الحياة ، وصبغها بصبغة عقلانية ، وهو ما يرتبط دائما بانتصار الاقتصاد النقدى والروح التجارية .

وهكذا أصبح للبورجوازى آخر الأمر مسرح خاص به ، يشعر بأنه ينتمى اليه حقيقة . ففى كل بلدة صغيرة كان هناك مبنى متواضع ، أما فى المدن الكبيرة فكانت هناك تلك القصور الجديدة المبنية من الحجر أو الرخام ، والتى لا تزال بقاياها موجودة الى اليوم . وهذا هو ما يخطر بذهننا عادة عندما نتحدث عن المسرح اليونانى ، غير أن هذه المسارح لم تبن من أجل أيسخولوس وسوفوكليس ، بل من أجل يوريبيدس المحتقر ومنافسيه المتأخرين — الذين يشملون ميناندر وهيروندداس Herondas . بل يشملون أيضا شتى أنواع المهرجين و «البهلوانات» والحواة والمقلدين — وهى جماعة تبلغ من التباين مابلغته جماعة منافسى شيكسبير بعد ذلك العصر بقرون عديدة .

(1) E. Bethe : «Die griech. Poesie». In Grecke-Norden, Einl. in die Altertumswiss., I, 3, 1924, p. 38.

(٢) الكلمة المستخدمة هنا هى «disenchantment» بالمعنى الخاص الذى استخدمها به ماكس فيبر

الفصل السادس

الإمبراطورية ونهاية العالم القديم

أخذ عصر الفن الهلينستي ينقضي بالتدريج ليحل محله الفن الروماني الذي أصبحت له السيطرة . فبعد بداية عصر الامبراطورية اصبحت أهم التطورات هي التي تحدث في الفن الروماني ، لا في الفن اليوناني . ووصل فن « الباروك » المتضخم ، وكذلك فن « الروكوكو » الرقيق ، في العصر الهلينستي ، الى طريق مسدود ، واصبحا يقتصران على ترديد صيغ بالية . اما روما التي حكمها القياصرة ، ومعها الادارة المتجانسة للامبراطورية ، فقد أنتجت « فنا امبراطوريا » (١) متجانسا بدرجات متفاوتة ، اصبح بمضي الوقت هو الذي يتحكم في الأذواق في كل الأحوال ، لأنه كان يضم في داخله جميع الاتجاهات الأشد تقدمية . وبعد عصر اغسطس ، الذي كانت الصبغة اليونانية فيه واضحة كل الوضوح في الأسلوب الفني ، وان كانت قد اقتربت بشيء من البرود والجمود البورجوازي ، ازدادت السمات الرومانية الخاصة وضوحا خلال حكم الفلافيين Flavians وترايان Trajan ، حتى أصبحت لها الغلبة في العصر المتأخر للامبراطورية . ولقد كان الميل الى الفن اليوناني مقتصرا ، منذ البداية ، على الطبقات العريقة المثقفة ، على حين أن الطبقة الوسطى لم تكن تهتم به كثيرا ، بينما كانت الجماهير بالطبع اقل اهتماما به . اما خلال القرون الأخيرة من الامبراطورية الرومانية الغربية ، عندما اخذت الأرستقراطية تفقد مركزها المسيطر وتغادر المدن ، وعندما ظهر قواد وقياصرة من أدنى الرتب العسكرية ومن ابعد اطراف الأقاليم ، وعندما كانت أهم حركة دينية في ذلك العصر حركة بدأت بأدنى طبقات الشعب ثم غزت الطبقات العليا بالتدريج — خلال هذه القرون اتخذ الفن بدوره طابعا ازداد شعبية واقليمية بالتدريج ،

(1) Franz Wickhoff : Roemische Kunst, 1912, p. 23.

وأخذ يستبعد بالتدريج مثله العليا الكلاسيكية (١) . وأصبح التطور الفنى — ولا سيما فى ميدان نحت الشخصيات — مرتبطا بالتراث الرومانى القديم الذى ظل قائما دون انقطاع فى أقنعة الأجداد التى كانت تعرض فى القاعات (٢). ولو وصفنا هذه الأقنعة بأنها مجرد « فن شعبى » بأدق معانى الكلمة ، لكان فى ذلك تطرف شديد ، اذ أنه ، حتى على الرغم من أن عادة الأشراف فى تقديم صور تمثل أجدادهم فى المواكب الجنائزية(٣) قد امتدت الى الأسر الشعبية العادية ، فى السنوات الأخيرة للجمهورية(٤) ، فان عبادة صور الأجداد ظلت فى أساسها سمة تتميز بها الجنازات الأرستقراطية ، ولا يمكن أن تكون قد امتدت الى الجماهير العريضة للشعب . وأيا كان الأمر ، فان الفارق الحاسم بين تصوير الشخصيات عند الرومان وبينه عند اليونان هو أن الأخير كان يستهدف غرضا واحدا ، هو أن يستخدم فى الآثار الضخمة العامة ، على حين ان الهدف الرئيسى من الأول كان تلبية الحاجات الفردية . وهذه الحقيقة هى العامل الرئيسى الذى يفسر تلك النزعة المطابقةللطبيعة مباشرة ، وذلك الاحساس بالألفة ، الذى تبعثه الشخصيات الرومانية المصورة — وهى الصفة التى اصبحت تسرى آخر الأمر على الأعمال المخصصة للأغراض العامة ذاتها . ومع ذلك فان تطور الفن الرومانى لم يسر فى طريق موحد على الاطلاق ، اذ نستطيع أن نميز فيه الى النهاية بين اتجاهين مختلفين كل الى جانب الآخر : أحدهما اسلوب ارستقراطية البلاط ، ويتميز بصبغته الهلينية ، واتجاهه المثالى ، النمطى ، وانفعاليته المسرحية ، والآخر هو الأسلوب المحلى ، الهادىء ، المطابق للطبيعة ، الذى يلائم الطبقة المتوسطة الأكثر مرونة . ولم يتم انتصار النوع الجماهيرى من الفن على فن الصفوة فى وقت واحد أو بنفس المدى فى الفروع المختلفة ، واضطر الفن الأرستقراطى أخيرا الى أن يلجأ الى أسلوب انطباعى لابد انه كان مجهولا تماما لدى الجماهير ، وذلك قبل أن يستسلم آخر الأمر للاتجاه الشعبى الى البساطة والطابع التعبيرى المباشر الذى اتسم به الفن الرومانى المتأخر .

---

(1) Arnold Schober : «Zur Entstehung und Bedeutung der provinzial-roemischen Kunst,» Jahresber. des oesterr. Archeolog. Inst., 1930, XXVI, pp. 49-51. — Silvio Ferri : Arte romana sul Reno, 1931, p. 268.

(2) CF. Guido Kaschnitz-Weinberg : «Stud. zur etrusk. u. fruehroem. Portraetkunst.» Mitt. des Deuschen Arch. Inst. Roem. Abt., vol. XLI, 1926, pp. 178 ff.

(3) Th. Mommsen : Roemische Staatsrecht, 1887, 3rd edit.,, I, p. 442 ; III, p. 465.

(4) A. Zadoks-Jitta : Ancestral Portraiture en Rome, 1932, p. 34.

ولقد كان النحت أهم الفنون فى عصر اغسطس ، وذلك نتيجة للتأثير اليونانى الذى كان سائدا عندئذ ، غير أن التصوير ازداد أهمية بعد ذلك بالتدريج ، وكاد فى آخر الأمر أن يحل محل النحت تماما . وبحلول القرن الثالث ، توقف نسخ الأعمال الفنية اليونانية ، وأصبح التصوير ، خلال القرنين التاليين ، هو الذى يسود ميدان « الديكور » الداخلى(١) . والواقع أن التصوير هو الفن الرومانى المتأخر والمسيحى المتقدم بالمعنى الصحيح ، وقد احتل فى ذلك الحين المكانة التى كان يحتلها النحت فى العصر الكلاسيكى ، فهو عند الرومانيين يمثل الفن الجماهيرى الذى يخاطب الجميع بلغة يفهمها الجميع . فلم يشهد أى عصر سابق مثل هذا الانتاج للصور بالجملة ، ولم يستخدم التصوير قبل روما البتة فى مثل هذه الأغراض الثانوية العارضة . وكان من مصلحة أى شخص يلجأ الى الجمهور وينبئه بأمور هامة ، أو يحرص على الدفاع عن وجهة نظره أمامه ، أو على ان يكتسب أنصارا يؤيدون رأيه ، ان يستخدم الصور لتحقيق هذا الغرض . فالقائد المظفر كان يستخدم لوحات معلقة كبيرة يحملها معه فى موكبه المنتصر لكى يعرض على الشعب الفخور به صور مواقعه الحربية ، والمدن التى غزاها ، والأعداء الذين أذلهم . وفى المحاكم ، كان ممثلو الادعاء والدفاع معا يستخدمون صورا تقدم للقضاة وللجمهور تصويرا ساذجا ولكنه حى للمسائل موضوع النزاع ، أو لظروف الجريمة ، أو لاثبات عدم وجود المتهم على مسرح الجريمة . وكان المؤمنون يقدمون صورا نذرية تصور الأخطار التى مروا بها ، وتحتشد بقدر كبير من التفاصيل الشخصية الخالصة . وقد قدم تيبريوس سمبرونيوس جراكوس Tiberius Sempronius Gracchus الى ربة الحرية مناظر مصورة تبين كيف استقبلت بلدة بنفنتوم جنوده المظفرين واكرمت وفادتهم . كذلك أمر ترايان Trajan بنحت قصة غزواته بتفاصيلها الدقيقة على الحجر(٢) . وهكذا كانت الصورة فى روما تجمع بين الخبر ، والمقال ، والاعلان ، واللوحة ، والسجل الزمنى ، والكاريكاتير السياسى ، وشريط الأنباء ، والدراما السينمائية . ويكشف حب الرومان الصور عن استمتاع بكل ما هو من نوع الحكاية الفردية ، وعلى اهتمام بالتسجيل وبشواهد العيان ، كما تدل على نوع من الرغبة البدائية ، الطفولية ، النهمة ، فى المناظر والرسوم . فهذه الصور كلها انما هى صفحات فى كتاب مصور للبالغين — وقد تكون احيانا ، كما فى حالة الحلزونيات الصاعدة

(1) Herbert Koch : «Spaetantike Kunst.» In «Probleme der Spaetantike.» Vortraege auf dem 17. Deutschen Historikertag, 1930. pp. 41-2.

(2) Th. Birt : Zur Kulturgesch. Roms, 1917, 3rd edit., p. 138.

في « عمود ترايان » climbing spirals ، كتـــابا مصـــورا ممتـــدا او منبسطا ، يقصد منه التعبير عن اتصـــال الحوادث وتحقيق نفس التأثيرات التى ننتظرها اليوم من الفيلم . ولا جدال فى أن المطالب التى كان يقصد من هذه الصور أن تلبيها كانت ساذجة غير فنية فى أساسها. ذلك لأن رغبتك فى أن تجرب كل شيء بنفسك ، وترى كل شيء بعينيك وكأنك كنت هناك ، تنطوى على نوع من السذاجة ، وهى موقف بدائى يرفض كل ما يمثل بصورة محورة على أساس أنه « غير أصلى » ، مع ان هذا التحوير يكون ، بالنسبة الى أى عصر أكثر تعمقا ، ماهية الفن ذاتهـــا .

ومع ذلك فان هذا الأسلوب الشبيه بتماثيل متاحف الشمع ، أو هذا الأسلوب الفوتوغرافى ، الذى كان فى البداية لا يلقى قبولا — دون شك — الا لدى غير المتعلمين ، ممن يستمتعون بما هو حاضر ماثل أمام العين ، وهذه الرغبة فى تصوير الحوادث الهامة بأكمل الطرق وأكثرها حيوية ، هى ذاتها التى أدت الى ظهور الأسلوب الملحمى الذى هو أسلوب الفن المسيحى والغربى . ذلك لأن أعمال الشرق القديم واليونان كانت تشكيلية ، أثرية ، تكاد تخلو من الفعل ، وليست ملحمية ولا درامية ، على حين ان أعمـــال الفن الرومانى والغـــربى تصويرية ، ايهاميـــة illusionist ، ملحمية ، درامية ، وهى لا تقل فى امتلائها بالأحداث عن الفيلم . ولقد كان الفن الشرقى القديم والفن اليونانى يتـــألف كله تقريبا من أعمال ذات طابع شعائرى ، وتفسيرات لحقيقة أزلية ، ومن هيئات أو أشكال منفردة ، على حين ان الفن الرومانى والغربى يتألف أساسا من تصوير تاريخى ، ومن التعبير عن مناظر تلتقط فيها ظواهر عابرة بطبيعتها وتترجم الى اللغـــة المكانية بالأســـلوب الفنى البصرى البارع . وكان الفن اليونانى ، والفن اليونانى الرومانى ، يحل هـــذه المشكلة — حين لم يكن يستطيع تفاديها — بالطريقة التى أطلق عليهـــا لســـنج Lessing اسم « اللحظة الحافلة » ، التى ينضغط فيهـــا مضمون الفعل بأسره فى موقف واحد يحتشد بالحركة ، وان يكن هو ذاته بلا حركة . وقد افترض لسنج ان هذه هى الطريقة المتبعـــة فى الفن البصرى بما هو كذلك ، ولـــكنها فى واقع الأمر لا تعدو أن تكون طريقة الفن الـــكلاسيكى اليونانى والفن الحديث فى القرون الأخيرة . اما فى الفن الرومانى المتأخر والمسيحى الوسيط ، فقـــد استخدمت طريقة مختلفة كل الاختلاف ، هى تلك التى يسميها فرانتس فكهوف Franz Wickhoff « بالمتصلة » continuous فى مقابل « الانفصالية » isolating (١) . وهو يعنى بذلك الأســـلوب الناشيء عن نزوع ملحمى

(1) F. Wickhoff, op. cit., pass., especially pp. 14-16.

تصويرى ، سينمائى ، فى الفن ، والذى يصور المراحل المختلفة لفعل فى اطار أو منظر واحد دون انقطاع ، فيكرر الأشكال الرئيسية فى كل مرحلة للفعل ، بحيث يكون للمناظر المختلفة نفس تأثير سلسلة الرسوم المعروفة فى المجلات الهزلية ، وبحيث توحي بالاتصال الموجود فى فيلم سينمائى . صحيح أن الحركة وهمية فحسب ، وان المناظر المنفصلة أشبه بالصور المنعزلة فى الشريط منها بالصور المتصلة على الشاشة ، غير أن القصد واحد . فالفن الرومانى المتأخر والفيلم الحديث يلبيان معا مطلبا جماهيريا هو تحقيق الطابع المكتمل والمباشر ، ولكن الأهم من ذلك أنهما يلبيان مطلب الصور ، وذلك لكونهما أصرح وأقوى تأثيرا من أى وصف ممكن بالكلمات ، فضلا عن انهما يقتضيان من الجمهور جهدا أقل مما يقتضيه هذا الوصف .

أما الاتجاه الهام الثانى فى الفن الرومانى المتأخر فهو الانطباعية ، وهذه الانطباعية غنائية lyrical أكثر منها ملحمية ، وهى تحاول ان تثبت انطباعا واحدا فريدا بكل ما يتصف به من طابع مؤقت ذاتى . ويرى فيكهوف ان هذه الطريقة هى المقدمة الممهدة لأسلوب « الاتصال continuity » ، وهى المكمل العضوى له (١) ، غير أن من المستحيل ايجاد مثل هذا الارتباط المباشر بين الأسلوبين . فهما يظهران فى وقتين مختلفين وفى ظروف مختلفة ، سواء منها الظروف الروحية والخارجية. ذلك لأن انطباعية القرن الأول الميلادى هى آخر مظهر من مظاهر الفن الكلاسيكى بعد صقله وتهذيبه ، على حين أن الأسلوب الاتصالى لا يظهر الا فى القرن الثانى ، وهو المظهر الأول ــ الساذج والخشن الى حد ما ــ لنزوع فنى غريب تماما عن الذوق الكلاسيكى . كذلك فان أصل الأسلوبين يرجع الى طبقات اجتماعية متباينة ، وهما لا يظهران معا فى أى عمل واحد تقريبا . فالطريقة الاتصالية لا تظهر الا بعد انقضاء أفضل فترات الانطباعية القديمة . وقد ظلت بعض المظاهر الخارجية للأسلوب الانطباعى باقية وقتا ما ، بوصفها جزءا من تراث حرفة المصور ، الى أن طواها بدورها النسيان . وعلى ذلك فان الطريقة الاتصالية والأسلوب الملحمى ، اللذين يهدفان الى ابراز الفعل الذى ينطوى عليه الموضوع ، لا يكملان الأسلوب الانطباعى ، بل هما على العكس من ذلك يبتلعانه ويقضيان عليه . فالطريقة الاتصالية كانت تعبر عن نزوع مضاد فى أساسه لنزعة مطابقة الطبيعة ، ومن هنا فانا لا نكاد نجد لها أثرا فى الفترتين الكبيرتين اللتين كانت تسودهما نزعة مطابقة الطبيعة هذه ، وهما الفن اليونانى وفن ما بعد العصور الوسطى . والواقع ان من المستحيل تفسير أو تبرير رأى فيكهوف القائل ان

(1) Ibid.

الأسلوب الاتصالى يسود الفن الغربى بأسره منذ القرن الثـــانى الى القرن السادس عشر ، اذ انه لم يكن شـــائعا حتى فى العصر القوطى المتأخر ، اما بعد عصر النهضة فقد اصبح ظهوره امرا غير عادي . وعلى اية حال فليس ثمة ارتباط باطن بين الصيغة الايهامية للطريقة الاتصالية وبين الايهامية البصرية فى الأسلوب الانطباعى .

ومع ذلك فان الانطباعية ، وان كانت قد سارت فى طريقها الخاص المتميز ، كانت عاملا عجل بانحلال الفن القديم . ذلك انها حين جعلت الأشكال التى تصورها أخف وأكثر تسطيحا ، وزادتها بالتدريج اقترابا من الطابع الأثيرى التخطيطى ، فقد جعلتها أقل مادية بمعنى ما . وبعد ان اصبحت هـــذه مجرد اشكال تهدف الى احـــداث تأثيرات لونية ومحيطية ، وفقدت قوامها الجسمى وصلابتها البنائية وتماسكها المادى ، اصبح من يتأملها يتخيل أن المصور كان يستهدف عن عمد مثـــلا أعلى روحيا أو علويا معينا (١) . وهكذا فان الانطباعية المـــادية المطابقة للطبيعة قد مهدت الطريق للأســـلوب المضاد لها ، وهـــو النزعة التعبيرية الروحية(٢) . وفى ذلك مايذكرنا بالنزعة التعبيرية فى التصوير خـــلال العصر الحجرى القديم ، وهى النزعـــة التى أفضت الى ظهور ضدهـــا المباشر « من وجهة النظر الأسلوبية » ، أعنى الأسلوب الهندسى فى فن العصر الحجرى الجديد . وتكشف لنا كلتا الحالتين عن مدى تعقد الأساليب المختلفة ، والى أى حد يمكن ان يعد كل منها أداة أو وسيلة لنظرة الى العالم تختلف عن نظرته الخاصة كل الاختلاف . فانطباعية الأسلوب « البومبى » Pompeian الرابع ، بقدرتها الخارقة على الايحاء العميق ، كانت نتاجا رفيعا لطبقة المثقفـــين الحضرية فى روما ، أما « انطباعية » تماثيل المقابر المسيحية ، بما فيها من اشكال لا وزن لهـــا ولا حجم ، فانها تمثل بنفس القوة روح المسيحى الزاهد فى العالم ، الذى يعزف عن كل ما هو أرضى ومادى .

لقد بدأ فن تصوير الهيئة البشرية فىالعالم القديم بأسلوب المواجهة frontality ، وانتهى به أيضا . وفى استطاعتنا أن نتتبع التغيرات التى طرات عليه ، من النزعة التقليدية الهنـــدسية فى الفن الآرخى ، الى حرية الحركة فى الفن الكلاسيكى ، الى الأشكال الشاذة المشوهة

---

(1) CF. Max Dvorak : «Katakombenmalerin. Anfaenge der christlischen Kunst.» In «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte», 1924, pp. 16-17.

(٢) للاطلاع على مزيد من المعلومات عن النزعة التعبيرية فى أواخر العصور القديمة ، انظر :
Run. Kautzsch : Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike, 1920.

فى فن « الباروك » الهلينستى ، ثم مـــرة اخرى الى المنظور الأمامى التماثلى المسطح الجاد فى الفن الرومانى المتأخر(١) . ويبـــدأ مجرى هذا التطور بخضوع الفن للعقيدة الدينية ، ثم ينتقل الى عهد استقلال الفن وسيادة النزعة الجمالية ، وينتهى الى نوع جديد من الاعتماد أو الخضوع الروحى . كذلك فانه يبدأ بوصفه تعبيرا عن نظـام اجتماعى تسلطى ، ثم يسير فى فترات من الديمقراطية والنزعة التحررية ، لكى يصبح مرة اخرى تعبيرا عن سلطة روحية جديدة . أما النظر الى مرحلة التطور الأخيرة هذه على نها آخر مراحل الفن القديم ــ اذا قبلنا رأى درويزن Droysen القائل ان الحضارة القديمة قضت على ذاتها وعلى الوثنية نتيجة لاتجاهات باطنة معينة كامنة فيها ــ أو على انهـــا أولى مراحل عصر عالمى جديد ، فهذه مسألة تتعلق بأيسر تصنيف وتقسيم ممكن للفترات التاريخية . ولـكن مثلما أن من واجبنـــا ان نرى فى المستعمرات الزراعية القديمة صورة مبكرة من صـــور الاقطـاع (٢) ، فكذلك ينبغى علينا لا نعترف بوجود انقطاع بين الفن اليونانى الرومانى المتأخر وفن العصور الوسطى المسيحية .

(1) CF.H. Koch, op. cit., pp. 49, 53 — G. Rodenwalt, op. cit., p. 87 — M. Dvorak, op. cit., p. 21.

(2) Max Weber : «Die sozialen Gruende des Untergang der antiken Kultur. «In Ges. Aufsaetze zur Sozial-und Wirtschaftsgesch., 1924, pp. 307-8.

الفصل السابع

الشعراء والفنانون في العالم القديم

هناك شيء واحد لا يكاد يطرأ عليه تغير ـ ملحوظ على الأقل ـ من بداية العصر اليوناني الروماني الى نهايته ، الا وهو وجهة النظر التى يحكم بها على الفنان التشكيلى أو المصور بالنسبة الى الشاعر . ذلك لأن هذا الأخير كان يحظى فى بعض الأحيان بتقدير فريد حقا ، بوصفه نبيا أو عرافا ، ومانح الشهرة ومفسر الأساطير ، أما الفنان التشكيلى أو المصور فقد كان على الدوام صانعا حرفيا يدويا يحصل عن طريق أجره على كل مايسمح له بالحصول عليه . وهناك عوامل متعددة تعلل هذا التمييز . أول هذه العوامل هو ان النحات أو المصور يعمل من أجل الحصول على أجر ، ولا يحاول اخفاء هــــذه الحقيقة ، على حين ان الشاعر يعد ضيفا على راعيه وصديقا له ، حتى فى الحالات التى يكون فيها عالة عليه تماما . ومن العوامل الأخرى أن النحات والمصور يتعين عليهما أن يشتغلا بمواد وأدوات قذرة ، على حين أن الشاعر يمضى فى عمله بملابس وأيد نظيفة ـ وهى أمور لها فى نظــر عصر غير صــناعى اهمية تفوق ما نتصور . غير ان اهم هذه العوامل هو ان النحــات أو المصور مضطر الى القيام بعمل يدوى ينطوى على جهد جسمى ، والى اداء كثير من المهام الشاقة ، على حين أن جهود الشاعر ليست بالتأكيد مما يمكن ان تلحظه العين . ويرجع هذا الازدراء لأولئك الذين يتعــين عليهم أن يعملوا من أجل العيش ، وهذا الاحتقار لــكل عمل يبذل من أجل الــكسب ، بل للعمل المنتج عامة ، الى ان هذه الأعمــال تنم عن خضوع وخدمة وتبعية ، على عكس الأعمال الأرستقراطية القديمة ، كالحكم والحــرب والرياضة(١) . ففى الوقت الذى كانت النساء فيــــه

(1) Th. Veblen : The Theory of Leisure Class, 1899.

تقوم بمعظم أعمال الزراعة وتربيـــة الماشية ، أصبحت الحـــرب هي المهنة الرئيسية للرجال ، والصيد هو أهم ضروب الرياضة عنـدهم ، والحرب والصيد يحتاجان الى مران وشجاعة ومهارة ؛ ومن هنا كانت مكانتهما رفيعة . أما الأعمال التى تنطوى على جهد دائب ، تفصيلى ، مرهق ، فانها تلائم المستضعفين ، ومن ثم فهى تفتقـــر الى الشرف . وقد تطـــرف القدماء في طريقة التفكير هذه الى أبعـد مدى ، حتى جاء وقد أصبح فيه كل نشاط انتاجى ، واية مهنة يرتزق منها ، تعد عارا ، واصبحت هذه الأعمال تترك للعبيد لأنها محتقرة ، لا محتقرة لأنها تترك للعبيد (كما كان يظن من قبل) • وأقصى ما يمكن أن يقال عن الارتباط بين العمل اليدوى والعبيد هو انه عامل يساعد على الاحتفاظ بالأفكار البدائية عن الشرف ، غير ان هذه الأفكار كانت قطعا أقدم بكثـير من نظام الرق .

ولمـا كان العالم القديم قد وجد نفسه مضطرا الى رفع هـــذا التناقض بين احتقار العمل اليدوى والتقدير العظيم للفن بوصفه وسيلة تستخدم فى الدين وفى الدعاية ، فقد وجد الحل فى التفرقة الذهنية بين العامل الفنى وبين شخصية الفنان . فهو يبجل المخلوق مع ازدرائه للخالق(١) • ولو قارنا بين وجهة النظر هذه وبين النظرة الحديثة التى تعلى من قدر الفنان نفسه بالقياس الى عمله ــ وتتخلى عن الاعتقـــاد الوهمي بأن عمل الفنان يعبر تعبيرا كاملا عن شخصيته ــ لأدركنا مدى ضخامة الفرق بين العالم القديم والعالم الحديث فى تقديرهما للعمل من حيث هو عمل . فحتى لو كانت المهابة التى كانت تعزى فى العصور البدائية للنشاط المنتج قد ظلت لها آثار باقية ، كما يؤكد « فبلن » ، فان الفارق بين ذلك العصر وبين عصرنا يظل مع ذلك هائلا(٢) . ومن المؤكد أن هذه النظرة المتحيزة كانت فى العالم القديم أعمق بكثير مما هى فى ايامنا . فطوال الوقت الذى كانت فيه طبقة النبلاء العسكرية محتفظة بسيطرتها فى العالم اليونانى ، كانت تسود فكرة بدائيـــة ، طفيليـــة ، اغتصابية عن الشرف ، وعندما فقدت هذه الطبقة سيطرتها ، ســـادت فكرة مشابهة كل المشابهة لفكرتها عن الشرف ، مستمدة من المسابقات الرياضية . ذلك لأنه فى الوقت الذى سكت فيه صوت السلاح أصبحت هذه المسابقات تعد المهنة الوحيدة الجديرة بالرجل . وهـــذا المثـل الأعلى الجديد ينطوى بالمثل على فكرة صراع يســـتنفد كل طـاقات المشتركين فيه ، ويقتضى أن تكون لديهم وسائل مستقلة للعيش .

(1) E. Zilsel, op. cit., p. 35.
(2) Veblen, op. cit., p. 36.

ولقد كانت الطبقة الحاكمة اليونانية وفلاسفتها يرون أن الفراغ الكامل هو الشرط الضرورى لكل ما هو خير وجميل — فهو نعمة غالية بفضلها وحدها تكون الحياة جديرة بأن تعاش . ذلك لأن من يستمتع بالفراغ هو وحده الذى يستطيع ان يكون حكيما حر الذهن ، وأن يسيطر على حياته ويستمتع بها الى أقصى مدى . ولاشك ان هناك ارتباطا داخليا واضحا بين هذا المثل الأعلى فى الحياة وبين المركز الاجتماعى لطبقة الملاك . ذلك لأن فكرة الجمال الخير عند هذه الطبقة ، ودعوتها الى التدريب الشامل للقوى الجسمية والروحية ، وازدراءها لكل تخصص ضيق ولكل خبرة تقتصر على ميدان واحد ، كل ذلك ينطوى على مناداة بمثل أعلى مضاد فى أساسه للاحترافية . وعندما أكد افلاطون فى محاورة « القوانين » التضاد بين التعليم الذى يعلى من قدر الشخصية بأكملها ، وبين مجرد التدريب على حرفة مهنية ، لم يكن يعبر فقط عن ميله الى المثل الأعلى الأرستقراطى القديم الجمال الخير ، بل كان يبدى أيضا ازدراءه الواضح للبورجوازية الديمقراطية الجديدة ، التى شجعت فكرة التخصص والتمايز المهنى . فكل تخصص وكل مهنة تحددت معالمها بوضوح ، هى فى نظر أفلاطون سوقية وضيعة . ومثل هذه السوقية سمة مميزة للمجتمع الديمقراطى(١) .

ولقد أدى انتصار المبادىء البورجوازية على المبادىء الأرستقراطية خلال القرن الرابع وفى العصور الهلينستية الى اعادة النظر فى الفكرة القديمة عن معنى الشرف ، ومع ذلك لم يصبح العمل فى ذاته مشرفا ، ولم يعتقد فى أى وقت ان للعمل قيمة تعليمية كما تذهب الى ذلك الأفكار الأخلاقية البورجوازية الحديثة ، وانما كان العمل فى نظرهم مجرد شىء يمكن اغتفاره والتغاضى عنه فى شخص يحسن اكتساب المال . وقد سبق أن لاحظ « بوركارت » أن البورجوازية لم تكن تقل عن الأرستقراطية احتقارا للعمل فى اليونان ، على حين ان البورجوازية كانت تحترم العمل دائما فى العصور الوسطى ، اذ انها لم تكن تشارك طبقة النبلاء رأيها فى الشرف ، بل فرضت على هذه الطبقة آخر الأمر فكرتها الخاصة عن الشرف المهنى . ويرى بوركارت أن القيمة التى يعزوها شعب ما الى العمل تتحدد تبعا للظروف التى وضع فيها هذا الشعب مثله الأعلى الخاص فى الحياة . فالمثل الأعلى للحضارة الغربية الحديثة مستمد من بورجوازية العصور الوسطى ، التى استطاعت آخر الأمر أن تتفوق على طبقة النبلاء فى انتاجها المادى والروحى معا . أما القيم اليونانية فتستمد من العصر البطولى اليونانى ،

(1) J. Burckhardt, op. cit., IV, pp. 125-6.

ومن عالم لم يكن لفكرة المنفعة فيه دور . فهذه انقيم كانت تراثا مستمدا من الارستقراطية اليونانية المحاربة ، ولم تستبعد بعد ذلك استبعادا تاما فى آى وقت(١) . ولم تحدث اعادة تقويم أساسية للعمل ، وبالتالى للفنون التشكيلية ، الا بعد ان فقد المثل الأعلى للتنافس الرياضى قوته خلال الأزمة التى اقترنت بنهاية دولة المدينة polis. على ان هذا التغير لم يتحقق بدا بصورة كاملة فى العالم القديم .

ففى العصر الكلاسيكى فى أثينا ظل المركز الاقتصادى والاجتماعى للمصورين والنحاتين كما كان فى العصرين البطولى والهوميرى دون أى تغيير تقريبا ، على الرغم مما اصبح للأعمال الفنية من اهمية فائقة فى اظهار قوة مدينتهم الفخورة الظافرة . فقد ظل الفن يعد مجرد حرفة يدوية ، كما ظل الفنان يعد صانعا عاديا لا يشترك ولا يسهم بدور فى القيمة الروحية للمعرفة أو التربية . وظل الفنان زهيد الأجر ، يفتقر الى موطن مستقر ، ويحيا حياة تجوال ، ومن ثم فقد كان غريبا دخيلا على المدينة التى كان يعمل فيها . ويفسر برنارد شفيتسر Bernhard Schweitzer وهذا المركز الاجتماعى الثابت نسبيا للفنان الحرفى على اساس ثبات الأحوال الاقتصادية السيئة التى كان الفنان يعمل فيها طوال عصر الاستقلال اليونانى(٢) . ففى اليونان ، كانت دولة المدينة على الدوام هى الراعى الكبير الوحيد للأعمال الفنية ، ومن ثم لم تكن تواجه منافسة فى هذا الميدان ، اذ ان الارتفاع النسبى فى نفقات انتاج الأعمال الفنية كان يحول بين الأفراد وبين الاستمرار فى منافستها أو حتى الشروع فى هذه المنافسة . ومع ذلك فقد كانت هناك من الناحية الأخرى منافسة حامية بين الفنانين ، ولم تكن المنافسة بين المدن المختلفة تؤدى الى تعويض تأثير هذه المنافسة بين الفنانين : اذ أن اى انتاج للسوق الحرة قادر على ان يجعل الفنان مركزا مضمونا ، كان يقبل دون تردد ، سواء فى داخل المدينة الواحدة وبين المدن منظورا اليها ككل .

ولقد كان التغير الملحوظ فى مركز الفنان فى عهد الاسكندر الأكبر مرتبطا ارتباطا مباشرا بالدعاية التى كان يقوم بها لصالح ذلك القائد المنتصر . ذلك لأن عبادة الفرد ، التى نمت من عبادة البطولة الجديدة هذه ، كانت من مصلحة الفنان ، اذ جعلته مانحا للشهرة واكسبته هو ذاته الشهرة فى الوقت نفسه . وادى الطلب على الأعمال الفنية فى

---

(1) Ibid, pp. 123-4.

(2) B. Schweitzer : Der bildende Kuenstler, p. 47.

عهد خلفاء الاسكندر ، وكذلك الثروات التى تراكمت فى أيدى الأفراد ، الى زيادة هائلة فى استهلاك الفن ، مما أدى الى رفع قيمته الاقتصادية وزيادة تقدير الجمهور للفنان . وأخيرا فان التعليم الفلسفى والأدبى أصبح اكثر انتشارا بين أوساط الفنانين الصناع ، فبدأوا يتميزون عن الصناع العاديين ، ويكونون فئة مستقلة عن فئة الحرفيين . ونستطيع أن نستخلص من الروايات المسجلة عن حياة الفنانين فكرة واضحة عن التغير الضخم الذى حدث منذ العصور الكلاسيكية. فالفنان فارهاسيوس Pharrhasıos كان فى توقيعاته لصوره ، يفخر ببراعته بطريقة فيها من الاعتزاز بالنفس ما كان يستحيل تصوره قبل ذلك بوقت قصير ، كذلك فان صور زيوكسيس Zeuxis قد جلبت له ثروة تفوق ما حصل عليه أى مصور قبله . أما أبيليس Apelles فلم يكن فقط مصور البلاط ، بل كان يضا من خلصاء الاسكندر الأكبر . واخذت تذاع بالتدريج حكايات عن التصرفات الشاذة للمصورين ، حتى انا لنجد بعد وقت معين مظاهر تشبه التمجيد المفرط للفنان فى العصر الحديث(١) .

واهم من هذا كله ، أو على الأصح من وراء هذا كله ، نجد مايسميه شفيتسر « باكتشاف العبقرية الفنية » ، الذى ينسبه الى تأثير فلسفة أفلوطين (٢). ذلك لأن أفلوطين ينظر الى الجمال على انه صفة أساسية للطبيعة الالهية . فهو فى مذهبه الميتافيزيقى يرى أن الفنان هو وحده الذى يستطيع أن يعيد لعالم الحس المفكك ذلك الاكتمال الذى فقده بانفصاله عن الله(٣) . ومن الواضح ان الفنان لا بد أن يكون قد استفاد تكريما كبيرا من انتشار مذهب كهذا ، اذ انه قد استعاد هالة النبى الملهم التى كانت تحيط بشخصه فى العصور البدائية ، وبدا للناس مرة أخرى شخصا متصلا بالله ، أنعم الله عليه بفضل معرفة ما خفى من الأمور ، كما كان من قبل فى عصر السحر . وأصبحت عملية الخلق الفنى نوعا من الاتحاد الصوفى يزداد اختلافا عن عالم العقل . وانا لنجد منذ القرن الأول أن ديوخروسوستوم Diochrystosum (فم الذهب) يشبه الفنان بخالق العالم Demiourgos . وقد عملت الأفلاطونية الجديدة على نشر فكرة التوازى هذه مع مزيد من التأكيد للعنصر الخلاق فى عمل الفنان .

هذا التحول يفسر لنا الانقسام الذهنى الذى يميز موقف العصور المتأخرة ، ولا سيما العصر الامبراطورى والعصر الأخير ، من الفنان .

---

(1) J.P. Mahaffy : Social Life in Greece from Homer to Menander, 1888, p. 439.

(2) Schweitzer : Der bildende Kuenstler, pp. 60, 124 ff.

(3) Enneades, V, 8, 9.

فخلال عهد الجمهورية الرومانيــة والامبراطورية الأولى ، كان التقويم السائد للعمل اليدوى ولمهمة الفنان مماثلا لذلك الذى عرفه اليونانيون فى العصور البطولية والأرستقراطية والديمقراطية . ولـكن الفـكرة القائلة ان كل عمل محتقر ، لم يكن لها فى روما ، التى كانت اقـــدم تقاليدها تعكس حياة شعب زراعى ، ارتباط مباشر بالأحوال البدائيـــة لحالة الحرب الدائمة . ذلك لأن الاتصال التاريخى بذلك العصر كان قد انقطع كل الانقطاع ، بعد أن أعقبه عهد كان أغنى الرومانيين ذاتهم وأرفعهم مكانة يعملون فيـــه بأنفسهم فى أراضيهم(١) • ومع ذلك فان السكان الريفيين المشبعين بالروح العسكرية فى روما خلال القرن الثالث والثانى ق.م. ، لم يكونوا يميلون كثيرا الى الفن أو يقدرون الفنان ، على الرغم من ممارستهم للعمل اليدوى .

وكان التحول الى الاقتصاد النقــدى والى الثقـــافة الحضرية ، واصطباغ روما بالصبغة الهلينية ، هو الذى أدى لأول مرة الى ارتفاع مكانة الشاعر فى مبدأ الأمر ، ثم المصور والنحات بدورهما بالتدريج • ولم يصبح هذا التغير واضحا الا فى العصر الأوغسطى ، الذى نظر الى الشاعر على أنه نبى عراف ، وكانت الفنون فيه تلقى رعاية كبيرة من البلاط ومن الأفراد معا . ومع ذلك فحتى فى هذا الوقت كان التقدير الذى تلقاه الفنون التشكيلية والتصويرية ، بالقياس الى الشـــعر ، ضئيلا نسبيا(٢) • صحيح أن ممارسة الشخصيات اللامعة لهواية الرسم قد ازدادت شـــيوعا ــ اذ نجد بين الأباطرة ذاتهم عددا غير قليل أصبح يمارس هذه الهـــواية التى أصبحت محبوبة ، مثـــل نيرون وهادريان وأوريليوس والـكسندر سيفيروس A. Severus وفالنتينيـــان الأول ــ غير أن النحت ظل يعد عملا لايليق بالسادة ، وذلك على مايبدو نظرا الى ما يقتضيه من جهد جسمى ومن استخدام مجموعة كاملة من الأدوات • وحتى التصوير ذاته لم يكن يعد محترما الا بقدر مالا يمارس من أجل الـكسب . وكان المصورون الناجحون يرفضون أخـــذ مكافأة عملهم ، ويروى بلوتارك أن بوليجنوتوس Polygnotus كان شخصا مهذبا ، لأنه زخرف حوائط مبنى عام دون أن يطلب عن ذلك أجرا •

وقد ظل « سنكا » يحتفظ بالتمييز الكلاسيكى القديم بين الفنـــان وعمله ، ويدل على ذلك قوله : « اننا نقيم الصلوات ونقدم الضحايا أمام تماثيل الآلهـــة ، ولكننا نحتقر المثالين الذين يصنعونها »(٣) • ويقـــول

(1) O. Neurath, op. cit., p. 68.

(2) E. Zilsel, op. cit., p. 26.

(3) Lactantius : Div. Inst., II, 2, 14.

بلوتارك مايشبه ذلك الى حد بعيد : « لا يمكن لشاب كريم ، عندما يتامل تمثال زوس فى الأوليمبيا أو هيرا فى آرجوس ، أن يرغب فى ان يصبح مثالا كفيدياس أو بولوكليتوس » • وهذا أمر مفهوم كل الفهم بالنسبة الى المصورين والنحاتين ، غير أن بلوتارك ينتقل بعد ذلك الى القول ان مثل هذا الشاب لن يود أيضا أن يكون شاعرا مثل اناكريون أو فيليمون أو ارخيلوخوس ، اذ انهم ، على الرغم من استمتاعنا بأعمالهم ، ليسوا فى رأيه جديرين ضرورة بالتقدير(١) • ولاشك أنوضع الشاعر على قدم المساواة مع المثال على هذا النحو مخالف كل المخالفة للروح الكلاسيكية ، ويدل على مدى افتقار الامبراطورية فى عصرها المتاخر الى الاتساق فى هذه الأمور . فهنا يبدو أن الشاعر يشارك النحات مكانته الضئيلة لأنه بدوره متخصص يعمل وفقا لقواعد مقررة ، ويترجم وحيا الهيا الى الفاظ عن طريق اسلوب فنى مصطبغ بصبغة عقلانية • ونستطيع أن نجد نفس انقسام الرأى الذى يسود كتابات بلوتارك فى كتاب لوسيان « الحلم » ، حيث يصور النحت على شكل امرأة سوقية قذرة ، أما البلاغة فهى كائن اثيرى وضاء . ومع ذلك فان لوسيان يؤكد ، على عكس بلوتارك ، أننا نبجل فى تماثيل الآلهة مبدعيها(٢) • ومن الواضح ان أى اعتراف بشخصية الفنان يظهر فى هذه الأقوال انما هو راجع الى النزعة الجمالية السائدة فى عهد الامبراطورية • كما يرجع بطريق غير مباشر الى تأثير الأفلاطونية الجديدة أو التعاليم الفلسفية المماثلة . غير ان الحط من قدر الفنان التشكيلى والتصويرى يظل مستمرا ، ولا يختفى أبدا اختفاء تاما ، مما يدل على أن العالم القديم ، حتى فى آخر فتراته ، ظل متشبثا بالاحترام الذى كانت تبديه العصور البدائية «للفراغ السخى» ، وكان على الرغم من ثقافته الجمالية عاجزا عن تكوين أى مفهوم للعبقرية ، مماثل لمفهوم عصر النهضة والعصر الحديث . ذلك لأن شيوع هذا المفهوم هو وحده الذى يؤدى الى تقدير قيمة القالب والأسلوب اللذين تختار بهما شخصية العبقرى أن تعبر عن نفسها • وعندئذ يصبح كل ما يهم هو أن تعبر هذه الشخصية عن نفسها ، أو حتى ان تقدم بعض التلميحات عما يستعصى على التعبير •

(1) Plutarch : Pericles, 2, 1.

(2) L. Friedlaender : Darstellungen aus der Sittengesch. Roms, III, 10th. edit., 1923, p. 105 — B. Schweitzer, Der bild. Kuenstler, p. 30.

الباب الرابع

العصور الوسطى

الفصل الأول

روحانية الفن المسيحي القديم

ان الوحدة التى تنسب الى العصور الوســـطى من حيث هى فترة تاريخية هى وحدة مصطنعة الى أبعد حد . ذلك لأن هذه العصور تنقسم فى واقع الأمر الى ثلاث فترات متميزة تميزا تاما من الوجهة الحضارية ـ هى الاقتصاد الطبيعى للعصور الوسطى المتقدمة ، وفروسية البلاط فى العصور الوسطى المتوسطة ، والحضارة البورجوازية الحضرية فى العصور الوسطى المتأخرة. والأمر المؤكد هو أن الفوارق بين هذه الفترات الثلاث أعمق حتى من تلك التى تتحدد على أساسها بداية العصور الوســطى ككل ونهايتها . ولا يقتصر الأمر على ذلك ؛ بل ان الأحداث التى تفصل هــذه الفترات كلا عن الأخرى ـ وهى ظهور طبقة من النبلاء الفرسان المجندين، مقترنا بالتحول من الاقتصاد الطبيعى الى الاقتصاد الحضرى النقدى . ونمو الحساسية الغنائية lyrical ، وظهور النزعة الى مطابقــة الطبيعة فى العصر القوطى ، وتحرر البورجوازية وبداية الرأسمالية الحديثة ـ هذه الأحداث تسهم فى تعليل النظرة الحديثة الى الحياة بدور أهم ممــا تسهم به كل المنجزات الروحية التى حققها عصر النهضة .

والواقع أن معظم الســـــمات التى تنسب عادة الى الفن فى العصر الوسيط ، كالرغبة فى التبسيط والتعميم ، والتخلى عن العمق والمنظور، ومعالجة الأبعاد والوظائف الجسمية بطريقة اعتباطية ، لا تميز فى واقع الأمر الا العصور الوسطى المتقــدمة ، ولم تعد سارية بمجــرد أن ساد الاقتصاد النقدى الحضرى وطريقة الحياة البورجوازية . والعنصر الوحيد الهام الذى يسود العصور الوسطى قبل هذا التحول الحاسم وبعده هــو تلك النظرة الى العالم ، المبنية على أساس ميتافيزيقى . فعند الانتقــال من العصور الوسطى المتقدمة الى المتوسطة ، تحرر الفن من معظم القيود المفروضة عليه ، ولكنه ظل محتفظا بطابع دينى وروحى عميق ، نظرا الى

كونه تعبيرا عن عصر ظل يتمسك بعمـــق بالمسيحية فى مشاعره ، وظل كهنوتيا فى تنظيمه . فطوال ذلك العصر بأكمله ظل رجال الدين مسيطرين دون منافس ، على الرغم من حالات الهرطقة والانفصالية الطائفية ، وظل النفوذ المستمد من احتكارهم لوسائل الخلاص والكنيسة على ماهو عليه، دون أن ينتقص منه شيء .

غير أن النظرة العلوية الى العالم فى العصور الوسطى لم تبلغ أوجها بعد ظهور المسيحية مباشرة . فلم يكن فن العهود المسيحية الأولى يتصف بشيءمن تلك الشفافيةالميتافيزيقية التى تكونجوهر الأسلوبينالرومانسكى Romanesque والقـــوطى . والواقع أن « روحانية » هـــذا الفن ، التى حاول الباحثون أن يجدوا فيها كل العنـــاصر الأساسية للمفاهيم السائدة عن الفن فى العصور الوسطى المتأخرة (١) ، لم تكن فى حقيقة الأمر الا نفس النوع غير المحدد المعالم من الروحانية ، الذى ألهم القـــرون الأخيرة للعهد الوثنى . فالاتجاه « الروحانى » فى هذه القرون لم يؤد الى ظهور مذهب كامل خارق للطبيعة ، يحل محل النظام الطبيعى للاشياء ، بل انه قد عبر ، على أقصى تقدير ، عن اهتمام متزايد بخـــوالج النفس البشرية ومزيد من الحساسية تجاهها . فأنواع الفن المسيحى المتقـدم، شأنه شأن الفن الرومانىالمتأخر، كانت ذات تعبير نفسانى، لاميتافيزيقى، اى انها تعبيرية ، وليست موحية بحقيقة عليا . ذلك لأن العيون المفتوحة على اتساعها فى الصور الشخصية للعصر الرومانى المتأخر تعبر عنالتعمق النفسى ، والتوتر الروحى ، وعن حياة يطغى عليها الانفعال . غير أن هذه حياة ليس لها اى أســـاس ميتافيزيقى ، وهى بهـــذا الوصف لاترتبط بالمسيحية ارتباطا باطنا . والواقع أنها نتاج لأحوال كانت سائدة قبلظهور المسيحية بوقت طويل . فالتوتر الذى عملت التعاليم المسيحية على ازالته كان قد بدأ يظهـــر فى العصر الهلينستى ، وعلى الرغم من أن المسيحية سرعان ما أتت باجابات عن الأسئلة التى كانت تؤرق هذه العصور ، فقد كان لابد من جهد أجيال متعددة قبل ان يمكن التعبير عن هذه الاجابات فى اشكال فنية ــ أى أن هذه الأشكال الفنية لم يكن من الممكن ان تظهر فى نفس الوقت الذى أعلنت فيه العقيدة ذاتها .

ان الفن المسيحى المتقدم لم يكن ، خلال القرنين او القرون الثـــلاثة الأولى من تاريخه ، سوى تطوير أو حتى تفريع للفن الرومانى المتأخر . والواقع أن التشابه بين الفن الوثنى المتأخر والفن المسيحى المتقدم يبـــلغ من القوة حدا ينبغى معه أن يقال ان التغير الحاسم فى الأسلوب لابد قد

---

(1) Max Dvorak : «Katakombenmalereien. Die Anfaenge der christlichen Kunst. In «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte», 1924.

حدث فيما بين العصرين الكلاسيكى وما بعد الكلاسيكى ، لابين العصرين الوثنى والمسيحى . ففى أعمال عصر الامبراطورية المتأخر ــ ولا سيما عصر قسطنطين (كونستانتين) ــ نجد استباقا للسمات الأساسية للفن المسيحى المتقدم : كنزوعه الى الروحانية والتجريد ، وايثاره للأشكال المسطحة التى هى أشبه بظلال لا جسم لها ، وتفضيله لمنظور المواجهة والتعبيرات الجادة ، والتسلسل فى مراتب الناس ، وعدم اكتراثه بالحياة العضوية بما فيها من لحم ودم ، وعدم اهتمامه بما هو شخصى مميز للفرد والنوع . وبالاختصار ففى هذا الفن تظهر نفس الرغبة غير الكلاسيكية فى تصوير الجانب الروحى لا الجانب الحسى ، وهى الرغبة التى تتجلى فى صور القبور ، وفى أعمال الفسيفساء بالكنائس الرومانية ، وفى المخطوطات المسيحية الأولى . ويسير خط التطور من صور المناسبات المتعلقة بموقف معين فى العصور الكلاسيكية المتأخرة الى تسجيل دقيق للوقائع فى آخر العصور الوثنية ، وأخيرا الى رموز تخطيطية أشبه بتلك التى نجدها فى الأختام ، فى الفن المسيحى المتقدم . ومنذ عصر الامبراطورية المتقدم ، يمكننا أن نلاحظ شيئا فشيئا تلك العملية التى تصبح بها الفكرة أهم بالتدريج من الشكل الخارجى ، وتتطور الأشكال أو القوالب الى نوع من الكتابة الهيروغليفية . ويتشعب الطريق الذى يزيد الفن المسيحى ابتعادا عن واقعية الفن الكلاسيكى فى اتجاهين متباينين . فأحد اتجاهى التطور قد أدى الى ظهور الرمزية التى لا تعبأ بتصوير الحضور الروحى الشخصيات المقدسة بقدر ما تهتم باشعارنا بهذا الحضور بطريقة أشبه بالسحر ، عن طريق ترجمة كل تفاصيل المنظر الى لغة رمزية متعلقة بالمذهب القائم على فكرة الخلاص . والواقع أن القيمة الروحية التى يعتقد أن العمل الفنى يكتسبها عن طريق هذه الترجمة هى التى تفسر تلك الخصائص التى تبدو ، بدون هذا التفسير ، غير معقولة فى الفن المسيحى المتقدم ــ وأعنى بها تشويهه الحجم الطبيعى ، وتعديله للأبعاد تبعا للأهمية الروحية للموضوعات المصورة ، وما يسمى بصفة « المنظور المقلوب » ، وهى تصوير الشخصيات الأساسية عندما تكون بعيدة عن المشاهد بمقياس أكبر من ذلك الذى تصور به الشخصيات الثانوية القريبة من المشاهد ، (١) والمظهر الأمامى الواضح الذى يعطيه للشخصيات الهامة ، والمعالجة المختصرة للتفاصيل العارضة ، الخ ــ أما الاتجاه الثانى للتطور فقد أدى الى ظهور أسلوب ملحمى أو تمثيلى illustrative يهدف الى بعث مختلف المناظر والأفعال والحوادث من جديد

(1) Oskar Wulff : «Die umgekehrte Perspekive und die Niedersicht». In «Kunstwissenschaftliche Beitraege A. Schmarsow gewidmet, 1907 — Die Kunst des Kindes, 1927.

أمام الذهن بوضوح . والواقع أن أعمال النحت البارز والصور وأعمال الفسيفساء في العصر المسيحي المتقدم كانت اما موضوعات للعبادة واما قصصا من الكتاب المقدس وأساطير القديسين . وفي هذه الأعمال يكرس الفنان جهده كله لعرض الحدث ذاته بصورة واضحة متميزة . مثال ذلك اننا نجد في المنمنمة المأخوذة من نسخة انجيل روسانو Rossano والتي تمثل يهوذا وهو يعيد قطع الفضة ، أن أحد الأعمدة الأمامية التي يرتكز عليها سقف قد قطع جزء منه لاظهار الكاهن العظيم ، وان كان المفروض أنه يجلس خلف العمود . ومن الواضح أن المصور كان أحرص على اظهار حركة الرفض التي قام بها الكاهن العظيم بوضوح ، منه على رسم تفاصيل صحيحة لا شأن لها بالحدث ذاته (١) .

وهنا نجد أنفسنا — في المراحل الأولى على الأقل — ازاء نوع بسيط شعبي من الفن ، يذكرنا في كثير من سماته بالحكايات المصورة في « عمود ترايان » . وعلى الرغم من أن هذا الأسلوب كان في بدايته شعبيا ، فقد تزايد استخدامه في الأعمال الفنية الرسمية في روما ، بحيث أن الفن المسيحي المتقدم . الذي كان الغرض الأساسي منه هو أن يلائم ذوق الطبقات الدنيا ، لم يتميز عن فن الصفوة المميزة اجتماعيا باتجاهه العام بقدر ما تميز عنه بمستواه فحسب . ولابد أن صور سراديب القبور ، بوجه خاص ، كانت كلها تقريبا من عمل صناع أو هواة أو نقاشين بسطاء ، كانت مؤهلاتهم هي حماستهم الدينية ، لا أية موهبة فنية ايجابية . ومع ذلك فمن الممكن أن نرى تدهورا مماثلا في الذوق والأسلوب في فن الطبقات المثقفة القديمة بدورها . فهنا نشهد انقطاعا في مجرى التاريخ مشابها لذلك الذي حدث في عصرنا عندما تخلى الفنانون عن النزعة الانطباعية واستعاضوا عنها بالتعبيرية . فالفن في عصر قسطنطين يبدو فجا اذا ما قورن بفن الامبراطورية في عهدها المتقدم ، مثلما تبدو لوحة لرووو Rouault اذا ما قورنت بلوحة لمانيه Manet . ولقد كان أصل هذين التغييرين التاريخيين هو تحويل في مشاعر مجتمع حضري عالمي النزعة ، هدمت الرأسمالية آخر بقايا التضامن فيه ، وبدأ الآن بعد أن أرقه الخوف من الفناء ، يضع ثقته في عون خارق للطبيعة . مثل هذا المجتمع ، الذي يعيش في جو تهدده الكارثة في كل لحظة ، يميل الى

(*) بلدة ايطالية (كان اسمها القديم Roscianum) في مقاطعة كالابريا . تشتهر بوجود كاتدرائية بيزنطية كبرى ، ومكتبة بها عدد من المخطوطات القديمة للأناجيل . (المترجم)

(1) Wilhelm Neuss : Die Kunst der alten Christen, 1926, pp. 117-18. Illustration in H. Pierce — R. Tyler : L'art byzantin, II, 1934, plate 143.

ابداء اهتمام بالمضمون الروحي الجديد يفوق ما كان يبدى قبل ذلك من اهتمام بصقل القوالب وتهذيبها . ولم يكن هذا الجو ، فى العصور الرومانية المتأخرة ، أقل ظهورا فى الفن الوثنى منه فى الفن المسيحى . والفارق الوحيد هو أن الأعمال التى كانت تعد للرومانيين الأشراف والأغنياء كانت لا تزال أعمالا خلقها فنانون حقيقيون كانوا قطعا يأبون أن يخصصوا شيئا من أعمالهم لطوائف المسيحيين الفقيرة المعدمة . فحتى فى الحالات التى لم يكونوا فيها نفورين من الأفكار المسيحية ، وكانوا على استعداد للعمل لقاء أجر بسيط أو بلا أجر ، ظلوا كارهين للعمل من أجل المسيحيين ، الذين اشترطوا عليهم أن يكفوا عن تصوير الآلهة الوثنيين ، وهو شرط ما كان ليقبله فنان يتمتع بأى قسط من الشهرة أو المكانة .

ومن الملاحظ أن الباحثين الذين يصرون على أن يجدوا فى الفن المسيحى الأول مظهرا للنظرة الميتافيزيقية الى العالم كما سادت فى العصور الوسطى ، يفسرون كل عيوبه الواضحة ـ بالقياس الى الفن الكلاسيكى ـ على أنها راجعة الى اختيار واع مقصود فحسب . ذلك لأن نظرية ريجل Riegl فى « القصد الفنى Kunstwollen » تؤدى بهم الى النظر الى كل اخفاق فى القدرة على التعبير المحاكى على أنه كسب روحى وعلامة على التقدم . وتبعا لهذا المبدأ ، فحيثما يبدو أسلوب معين عاجزا عن حل مشكلة محددة ، ينبغى أن نتساءل ان كان هذا الأسلوب قد قصد حقا أن يحل المشكلة موضوع البحث . ولا جدال فى أن هذا المبدأ من أخصب الأفكار التى تنطوى عليها نظرية «القصد الفنى» ، غير أن قيمته انما تنحصر فى كونه فرضا عمليا ، ومن الواجب الا نسير فيه أبعد من حدوده الخاصة . فمن الخطأ الواضح أن نفسره على نحو يكون من شأنه انكار امكان وجود أية ثغرة بين قصد الفنان وبين قدرته على الأداء(١) . فليس ثمة شك فى أن مثل هذه الثغرة كانت موجودة فى الفن المسيحى المتقدم . وفى كثير من الأحيان كانت الصفات التى امتدحت فى هذا الفن على أساس أنها تبسيط متعمد أو تركيز عميق ، أو صبغ واع للواقع بصبغة مثالية ، وتعميق له ـ كانت هذه الصفات مجرد عجز وفقر ، أعنى تعبيرا عن عدم القدرة على تصوير الأشكال الطبيعية تصويرا صحيحا ، وعن سوء تصرف بدائى فى الرسم .

ولم يستطع الفن المسيحى أن يتغلب على هذا العجز وتلك الخشونة التى سادته فى عهده المتقدم الا بعد صدور « مرسوم التسامح Edict of

(1) CF. E.V. Garger : «Ueber Wertungschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst.» Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur, 1932 — 3, p. 104.

Toleration عنـــدما أصبح هو الفن الرسمى للدولة والبـــلاط ، وللأوساط الأرستقراطية والمثقفة. ففىذلكالوقتبلغ به الأمر أنه استعاد — فى لوحة الفسيفساء السقفية فى «سانتا بودنزايانا Sta-Pudenziana» شيئا من روح « الجمال الخير kalokagathia » اليونانية التى كان قد رفضها رفضا باتا قبل ذلك بوقت قصـــير ، من فرط كراهيته للتعلق الكلاسيكى بالحس. فعندئذ نجد أن المبدأ القائلبأن الجمال لا يكونالا للروح وحدها ، على حين أن الجسم ، شأنه شـــأن كل شيء مادى آخر ، هو بالضرورة قبيح منفر — هذا المبدأ قد أصبحت له مكانة ثانوية ، وذلك لفترة قصيرة معينة ، على الأقل ، بعد الاعتراف بالمسيحية . فبعـد أن أصبحت الكنيسة غنية قوية ، اصبحت تصور المسيح وحوارييه على شكل أشخاص يتميزون بالجلال والفخامة ، وكأنهم رومانيون أجلاء : أو ولاة للامبراطورية ، أو أعضاء بارزون فى مجلس الشيوخ الرومانى . بل ان هذا الفن أقرب الى فن العصور القديمة مما كان الفن المسيحى فى القرون الثلاثة الأولى . والواجب أن ينظر اليه على أنه بداية أول عهد من عهـــود النهضة التى تكررت مرارا خلال العصور الوســـطى . وأصبحت منذ ذلك الحين لحنا مميزا فى تاريخ الفن الأوروبى .

وقد ظلت الحياة فى الامبراطورية ، طوال القرون القليلة الأولى بعـد الميلاد ، تســـير ، دون تغـــير كبير ، فى نفس الاتجـــاهات الاقتصـــادية والاجتماعية ، وكانت تتغذى على نفس التقاليد والنظم التى كانت سائدة من قبل . ولما كانت صور الملكية ، وتنظيم العمل ، ومصادر التربية ، وأساليب التعليم ، قد ظلت تقريبا دون تغيير ، فلم يكن من الممكن حدوث أى تغير مفاجيء فى النظرة الشائعة الى الفن ، ولو كان ذلك قد حـــدث لكان أمرا غريبا حقا . وأقصى ما يمكن أن يقال هو أن الوجهة الجديدة للحياة قد قضت على التماسك الأصلى لقوالب الثقافة القديمة ، غير أن هذه الأشكال ظلت هى أداة التعبير الوحيدة المتوافرة ، التى يستطيع المرءاستخدامها اذا ما شاء أن يفهمه الناس . ولم تكن لدى الفن المسيحى بدوره أية أداة للتعبير غير هذه ، فاستخدم تلك القوالب، مثلما يستخدم المرء لغة ، لا لأنه أراد المحافظة عليها ، بل لأنها « كانت فى متناول اليد فحسب » (١) . وهكذا فان وسيلة التعبير القديمة قد ظلت باقية حتى بعد أن زالت الروح التى أدت الى ظهورها — وهو أمر شائع الحدوث فى القوالب والنظم التى يدوم استقرارها طويلا . فبعد وقت طويل منذ ان

---

(1) M. Dvorak : Idealismus und Naturalismus i.d. got. Skulptor u. Malerei, 1918, p. 32.

وحديث المؤلف هنا ينصب على الفن الكارولنجى المتاخر .

أصبح المضمون الروحي للحياة مسيحيا ، ظل الناس يعبرون عن أنفسهم في قوالب الفلسفة القديمة ، والشعر والفن القديمين . وهكذا عرفت الثقافة المسيحية منذ بدايتها الأولى تصدعا لم يكن له نظير فى الثقافات الشرقية واليونانية القديمة ، اذ أن القالب والمضمون « أو الشكل والموضوع » قد ظهرا وتطورا في هذه الثقافات الأخيرة بخطى متوازية، أما النظرة المسيحية الى الحياة فكانت تتألف من جهة من موقف نفسانى جديد ، لم تتميز معالمه بعد ، وتتألف من جهة أخرى من قوالب فكرية لثقافة رفيعة نضجت عقليا وجماليا منذ أمد بعيد .

ولم يستطع المثل الأعلى المسيحى فى الحياة أن يغير فى البداية الأشكال الخارجية للفن ، ولكنه غير وظيفته الاجتماعية . ذلك لأن دلالة العمل الفنى كانت جمالية أساسا فى العالم القديم ، أما فى المسيحيةفقد تغيرت هذه الدلالة تغيرا تاما : اذ كان أول العناصر التى فقدت فىالتراث الروحى القديم هو استقلال الأشكال أو القوالب الفنية . ذلك لأنوجود فن لذاته ، بغض النظر عن العقيدة ، كان فى نظر عقلية العصور الوسطى أمرا لايمكن أن يسمح به الدين، مثلما يستحيل السماح بقيام علممستقل. ولقد كان الفن ، من حيث هو أداة للتعليم الكنسى ، أعظم قيمة منالعلم، وذلك على الأقل فى الحالات التى كان الهدف فيها هو انتشار الدعوة على أوسع نطاق ممكن . ولقد سبق أن قال سترابو Strabo « ان الصورة هى ما يتثقف به الجهلاء » ، وظل دوراندوس Durandus يقول : «ان الصورة والزخرفة فىالكنيسة هى قراءات العامة وكتاباتها». وكان الرأى السائد فى العصور الوسطى المتقدمة هو أن الفن لا يعود ضروريا لو كان فى استطاعة كل شخص أن يقرأ ويتتبع سلسلة مجردة من الاستدلال . فالفن كان ينظر اليه أصلا على أنه ترضية للجماهير الجاهلة التى يسهل تأثرها بانطباعات الحس . ولم يكن يسمح له ابدا بأن يكون « مجرد متعة للعين » ، كما عبر عنه القديس نيلوس St. Nilus . فالطابع الارشادى للفن هو أبرز سمات الفن المسيحى ، فى مقابل الفن عند القدماء . صحيح أن اليونان والرومان قد دأبوا على استخدامه أداة للدعاية ، ولكنه لم يكن فى نظرهم أبدا مجرد وسيلة لنقل التعاليم . ففى هذا الصدد افترقت الطرق منذ البداية الأولى .

ولم يطرأ على القوالب الفنية ذاتها أى تغير جذرى الا فى القرن الخامس وبعد انحلال الامبراطورية الغربية . فقد تطورت الروح التعبيرية الرومانية القديمة فأصبحت اسلوبا فى « التعبير العلوى transcendental statement » (١) . ووواكتمل الآن تحرر الفن من

(1) Rudolf Koemstedt : Vormittelalterliche Malerei, 1922, passim.
وقارن بالنسبة الى ماسيلى بعد ذلك ، ص ١٤ ـ ١٨ ، ٢٠ ـ ٢٣

الواقع ، ووصل الرفض الكامل لكل اتجاه الى تصوير الواقع الى حد يذكرنا في كثير من الأحيان بالفن الهندسى فى اليونان القديمه • وأصبح تكوين الصورة يخضع مرة أخرى لمبدأ فى التنظيم الزخرفى لم يعد مجرد تعبير عن صفة جمالية فى الايقاع ، وانما أصبح تعبيرا عن خطة علوية معينة ، وعن انسجام معين للأفلاك . ولم يعد الفنانون يكتفون بالاتجاه الزخرفى decorativeness وحده ، أو حتى بتباعد الأشكال البشرية والترتيب التماثلى للمجموعات والتوازن الايقاعى للحركات والتكوين البهيج للألوان ، اذ أن كل مبادىء التأليف هذه تقوم بدور مبدئى وغير رئيسى فى المذهب الجديد كما ظهر آخر الأمر فى كنيسة سانتاماريا ماچيورى Sta. Maria Maggiore . فهنا نجد مناظر تحدث فى وسط غريب لا ضوء فيه ولا هواء ، وفى مكان بلا عمق ، أو منظور أو جو ، تتميز أشكالها المسطحة التى لا قوام لها بأنها أشكال بلا وزن أو ظل . وهنا تستبعد تماما كل محاولة للايهام بوجود جزء متماسك من المكان ، ولا يكون للأشكال البشرية أى تأثير بعضها فى البعض على أى نحو ، بل ان العلاقات بينها مثالية بحتة ، وتزداد هذه الأشكال جمودا وابتعادا عن الحياة، وفى الوقت ذاته تزداد وقارا وروحانية وابتعادا عن هذا العالم ، وعن هذه الأرض . ولقد كان الفن الرومانى المتأخر والفن المسيحى المتقدم يعرف معظم الأساليب التى تتحقق بها هذه التأثيرات ــ وأهمها استبعاد العمق المكانى ، وتسطيح الأشكال البشرية وتصويرها بطريقة المواجهة ، والاقتصاد والبساطة فى التصميم ، غير أن هذه الأساليب أصبحت الآن متماسكة تكون عناصر أسلوب جديد قائم بذاته . ففى الماضى كانت توجد منعزلة ، أو كانت على الأقل لا تستخدم الا اذا بدا أن هناك موقفا معينا يقتضيها(١) ، وكانت على الدوام فى تعارض صريح دائم مع التقاليد والتراث المتمسك بنزعة مطابقة الطبيعة ، أما الآن فقد اكتمل الهروب من العالم ، وأصبح كل شىء صورة باردة جامدة هامدة ــ وان كان قد اكتسب حياة شديدة القوة وشديدة الجوهرية ، عن طريق موت الانسان المادى ويقظة انسان روحى جديد • فكل شىء كان يعبر عن كلمات القديس بولس « اننى أحيا ، ولكن لست أنا الذى أحيا ، وانما المسيح هو الذى يحيا فى . » وهكذا الغى العالم القديم بما فيه من استمتاع بالحس ، وزال المجد الغابر ، وأصبحت روما الامبراطورية خرابا . وأخذت الكنيسة الآن تحتفل بانتصارها ، لا بروح طبقة النبلاء الرومانيين ، ولكن فى ظل قوة تزعم أنها لا تنتمى الى هذا العالم . وعلى ذلك فان الكنيسة ، عندما أصبحت صاحبة السلطان المطلق ، استحدثت أسلوبا فنيا لا تكاد تربطه بأسلوب العالم القديم أية صلة .

---

(1) Ibid., p. 40.

الفصل الثانى

الأسلوب الفنى للبابوية القيصرية البيزنطية

لم يلحق الشرق اليونانى من الأنهيار الثقافى ، خلال عصر هجرة الشعوب ، ما لحق الغرب . ذلك لأن الاقتصاد الحضرى والنقدى ، الذى كاد انهياره أن يكون تاما فى الامبراطورية الرومانية الغربية ، ظل مزدهرا فى الشرق ، بل كان فى الواقع أقوى مما كان فى أى وقت مضى . ومنذ القرن الخامس ارتفع عدد سكان القسطنطينية الى مايربو على المليون ، وكانت روايات المعاصرين عن ثرائها وعظمتها أشبه ما تكون بالقصص الخيالية . والحق أن بيزنطة كانت ، بالنسبة الى العصور الوسطى بأسرها ، أرض الأعاجيب ، بما فيها من كنوز لاتحصى، وقصور يتألق فيها الذهب ، وأعياد واحتفالات لا تتوقف : فكانت مثالا للأبهة الرسمية فى نظر العالم بأسره . ولقد كانت التجارة والحرف الصناعية هى التى مكنتها من هذه العظمة . اذ كانت القسطنطينية مدينة عالمية بالمعنى الحديث ، وذلك الى مدى أبعد بكثير مما كانت روما : أعنى أنها كانت مدينة تضم خليطا دوليا من السكان ذوى العقلية العالمية ، وكانت مركزا للصناعة والتصدير ، ونقطة التقاء للتجارة والمواصلات الطويلة المدى(١) . ومع ذلك فانها كانت فى الوقت ذاته مدينة شرقية أصيلة ، لم يكن سكانها يفهمون سببا لاحتقار الغرب للتجارة والصناعة . وكان البلاط ذاته ، بما له من سلطات احتكارية ، يمثل مؤسسة صناعية وتجارية كبرى . وادت القيود التى فرضتها هذه الأحتكارات على الحرية الاقتصادية الى ان يكون المصدر الحقيقى للثروات الخاصة هو ملكية الأرض ، لا التجارة (٢)، وذلك على الرغم من البناء الرأسمالى للاقتصاد

(1) Henri Pirenne : «Le mouvement économique et social». In «Hist. du moyen-age», edit. by G. Glotry, VIII, 1933, p. 20.

(2) Steven Runciman : Byzantine Civilization, 1933, p. 204.

البيزنطى . ذلك لأن الأرباح الضخمة المستمدة من التجارة لم تكن تعود على أشخاص أفراد ، وانما على الدولة والبيت الامبراطورى • ومن أمثلة القيود التى كانت مفروضة على النشاط الاقتصادى الخاص ، ان صناعة أقمشة حريرية معينة والتجارة فى معظم المواد الغذائية الهامة كانت منذ عهد جستينيان وقفا على الدولة • والأهم من ذلك تلك اللوائح التى ركزت تنظيم الانتاج والتجارة فى يد ادارة المدينة والطوائف الحرفيـــة (١) . ومع ذلك فان مطالب الخزانة لم يكن يشبعها احتكار الدولة لأكثر فروع الصـــناعة والتجارة ربحا ، بل أن الخزانة كانت تأخـــذ من المشروعات الاقتصادية الخاصة الجانب الأكبر من أرباحها على صورة ضرائب ورسوم وجبايات تسجيل ، الخ . لذلك كان من المستحيل أن يصبح لرأس المال الخاص المتحرك أى تأثير . واقصى ما يمكن أن يقال هو أن السياســة الاقتصادية الأوتوقراطية التى كان يتبعها التاج كانت تسمح لمالك الأرض بأن يظل فى أرضه الريفيـــة آمنا من الأذى ومن التدخل ، على حين أن كل شىء فى المدينـــة كان يخضع لأشـــد رقابة ، ولتنظيم الحـكومة المركزية (٢) . وقد استطاعت بيزنطة بفضل دخلها المنتظم الذى كانت تستمده من الضرائب ، وبفضل مؤسساتها الرشيدة التى كانت تملكها الدولة ، أن تعتمد فى أعمالها على ميزانية متوازنة تماما ، وأن تتصرف فى كميات من الأموال أتاحت لها أن تقمع كل الاتجاهات التى تصبو الى الاستقلال والتحرر ، على عكس ما كان حادثا فى البلدان الغربية فى العصور الوسطى المتقدمة والمتوسطة • وكانت قوة الامبراطور مرتكزة على جيش قوى من المرتزقة ، وعلى جهاز ادارى كفء لم يكن من الممكن الاحتفاظ به لو لم يكن دخل الدولة منتظما • ولهؤلاء كانت بيزنطة تدين باستقرارها ، كما كان الامبراطور يدين لهم بحريته فى العمل الاقتصادى واستقلاله عن ملاك الأراضى الكبار .

هذه الأوضاع توضح لنا السبب فى عدم تمكن الاتجاهات الدينامية والمضادة للتقاليد ، التى ترتبط عادة بالتجارة والمواصلات وبالاقتصاد النقدى الحضرى ، من أن تجد لها أى منفذ فى بيزنطة . فهناك أصبحت الحياة الحضرية ، التى يكون لها عادة تأثير يحرر السكان ويشعرهم بالمساواة ، مصدرا لثقافة محافظة صارمة التنظيم . ولقد أصبح لبيزنطة بفضل سياسة قسطنطين المحابية للمدن ، تركيب اجتماعى يختلف منذ البداية عن تركيب مدن العصر الكلاسيكى القديم والعصور الوسطى

(1) Lujo Brentano : «Die byzantinische Volkswirtschaft,» Schmoller's Jahrbuch, 1917, 41st year, vol. 2, p. 29.

(2) Georg Ostrogtorsky: «Die wirtsch. u. soz Entwicklungs-grundlagen des byz, Reiches,» Vierteljahrsschr. f. Sozial u. Wirtschaftsgesch., 1929, XXII, p. 134.

المتأخرة . ذلك لأن القانون الذى كان يربط بين ملكية الأرض فى أجزاء معينة من المملكة وبين امتلاك بيت فى القسطنطينية ادى الى انتقال ملاك الأرض الى المدينة ، وهذا بدوره أدى الى ظهور ارستقراطية حضرية منفصلة تبدى للامبراطور ولاء يزيد على ما تبديه له طبقة النبلاء فى الغرب(١). وقد أدت هذه الطبقة المحافظة ، الثرية ، الى اضعاف القدرة على التنقل لدى بقية السكان ، وكان لها دور كبير فى ظهور ذلك النوع من الثقافة ، الذى يميز الملكية المطلقة ، بما فيها من ميول نمطية تقليدية ، سكونية ، وكذلك فى المحافظة على هذه الثقافة فى مدينة كانت بطبيعتها تفتقر الى الاستقرار كالقسطنطينية .

ولقد كان شكل الحكم السائد فى الامبراطورية البيزنطية هو البابوية القيصرية Caesaropapacy ، أى الجمع بين السلطة الزمنية والسلطة الروحية فى يد حاكم أوتوقراطى واحد . وكانت سيطرة الامبراطور على الكنيسة مبنية على نظرية الحق الالهى ، التى وضعها آباء الكنيسة واعلنها جستينيان قانونا ، والتى حلت محل الأسطورة القديمة ــ أسطورة انحدار الملك من سلالة الهية ، وهى الأسطورة التى لم تعد متمشية مع العقيدة المسيحية . ذلك لأنه اذا لم يكن قد أصبح من الممكن النظر الى الامبراطور على أنه « الهى » ، فقد كان فى استطاعته أن يكون ظلا لله فى الأرض ، أو أن يكون « كاهنا أعظم » ، كما كان جستينيان ذاته يحب أن يلقب . ولم يشهد أى مكان من أوروبا الغربية مثل هذا القدر من الثيوقراطية (الحكم المبنى على أساس لاهوتى) ، كما لم يحدث أبدا فى التاريخ الحديث أن اصبحت طاعة الحاكم الزمنى جزءا أساسيا من طاعة الله بقدر ما أصبحت فى بيزنطة . ففى الغرب كان الأباطرة على الدوام مجرد حكام زمنيين ، وكانت الكنيسة دائما منافسة لهم ، ان لم تكن عدوا صريحا . أما فى الشرق ، فكان هؤلاء الأباطرة يقفون على رأس السلطات الثلاث ــ الكنيسة ، والجيش ، والحكومة (٢) ــ وكانوا يعدون الكنيسة مجرد « وزارة » من وزارات الدولة .

هذه الأوتوقراطية الروحية الزمنية التى كان يتمتع بها الامبراطور الرومانى الشرقى ، والتى كانت فى كثير من الأحيان تؤدى الى مطالبة الرعايا بقدر غير معقول من الولاء ، كانت فى حاجة الى أن تعرض على الملأ من أجل اثارة الخيال الشعبى ، والى أن تلبس رداء رائع الصورة ، وتحتمى

---

(1) Richard Laqueur : «Das Kaisertum und die Gesellschaft des Reiches.» In «Probleme der Spaetantike, 17. Deutscher Historikertag, 1930, p. 10.

(2) J.B. Bury : Hist. of the Later Roman Empire, 1889, I, pp. 186-7.

وراء شعائر صوفية . وكان البلاط الهلينستي الشرقي ، بما اتسم به من وقار شديد التعقيد ، ومن تقاليد جامدة لا تسمح بأي نوع من الارتجال ، هو أنسب اطار لهذه المؤثرات الاستعراضية . ولكن البلاط كان في بيزنطة ينفرد بكونه مركزا لكل حياة ثقافية واجتماعية الى حد يفوق ما كان عليه في اى وقت من أوقات العصر الهلينستي . اذ كان البلاط هو الذى يدفع أكبر النفقات ، بل النفقات الوحيدة ، التى تتكلفها الأعمال الفنية الارفع قيمة ، بل كان هو الذى يدفع نفقات أهم الأعمال المخصصة للكنيسة . ولم يصبح الفن مرة أخرى مركزا بأكمله في البلاط الا في أيام فرساى . ولكن أى عصر وأى مكان آخر لم يشهد مثل هذا التركيز للاهتمام بالفن في شخص الملك ، والابتعاد به عن الطبقة الأرستقراطية ، كما أن الفن لم يصبح شكلا من أشكال الولاء الكنسى والسياسى بمثل هذا الجمود والتحجر في أى عصر او مكان آخر .

ولم تكن الطبقة الأرستقراطية معتمدة على العاهل في أى مكان كما كانت هنا ، كما لم تكن أبدا أرستقراطية موظفين،وطبقة من البيروقراطيين والموظفين خلقها الامبراطور لكى يوجد عملا لأنصاره ، بقدر ما كانت هنا . ومن ثم فانها لم تكن طبقة مقفلة منعزلة ، أى أرستقراطية وراثية ــ بل انها لم تكن في الواقع أرستقراطية على الاطلاق بالمعنى الدقيق للكلمة . ذلك لأن أوتوقراطية الامبراطور لم تكن تسمح بازدهار أية امتيازات وراثية . وكانت الطبقة الأرستقراطية ذات النفوذ هى ذاتها على الدوام طبقة الموظفين الموجودين في الخدمة ، فكان الشخص يستمتع بالامتيازات مادام موظفا رسميا فحسب . ولهذا السبب كان من الواجب بالنسبة الى بيزنطة ، أن نتحدث دائما عن الرجال ذوى النفوذ في الامبراطورية ، بدلا من أن نتحدث عن طبقة النبلاء بما هى كذلك . ولقد كان مجلس الشيوخ ، الذى يضم الممثلين السياسيين للطبقة العليا ، يضم في البداية الموظفين وحدهم ، ولم ينضم اليهم ملاك الأرض الا فيما بعد ، عندما أصبح لملكية الأرض مركز مميز(١) . ولكن ، على الرغم من المزايا الخاصة التى كان يتمتع بها ملاك الأرض بالقياس الى طبقة المشتغلين بالصناعة والتجارة ، فان هذا العهد لم يعرف طبقة أرستقراطية من ملاك الأرض ، مثلما لم يعرف أى نوع آخر من الأرستقراطية الوراثية (٢) . فوجود

---

(1) Georg Grupp : Kulturgesch. des Mittelalters, III, 1924, p. 185.

(٢) لم تبدأ الأسر الأرستقراطية فى اضعاف سلطة الدولة الا منذ القرن السادس فصاعدا انظر : H. Sieveking : Mittlere Wirtschaftsgesh., 1921, p. 19.

وظيفة رسمية كان هو حلقة الاتصال بين الثراء وبين النفوذ الاجتماعى. ولكى يحسب ملاك الأرض الأغنياء ضمن الطبقة الأرستقراطية — مع ملاحظة أن ملاك الأرض كانوا هم وحدهم الأغنياء بحق — فقد كان عليهم أن يشتروا لقبا رسميا ، ان لم يستطيعوا أن يكتسبوه بأية طريقةأخرى. وكان الموظفون يحاولون من جانبهم أن يحصلوا على أرض فى الريف لكى يؤمنوا أنفسهم اقتصاديا . وعلى هذا النحو حدث اندماج بين الطبقتين الرئيسيتين بلغ من اكتماله أن كل ملاك الأرض اصبحوا فى النهاية موظفين ، وكل الموظفين أصبحوا ملاكا للأرض(١) .

ولم يكن من الممكن أن يصبح فن البلاط البيزنطى هو الفن المسيحى بالمعنى الصحيح ، لو لم تكن الكنيسة ذاتها قد أصبحت سلطة مطلقة ، ولو لم تكن قد شعرت بأنها سيدة العالم . وبعبارة أخرى فقد استطاع الأسلوب البيزنطى أن يجد أرضا خصبة فى كل مكان يوجد فيه فن مسيحى فحسب ، اذ أن الكنيسة الكاثوليكية فى الغرب كانت تريد أن تكتسب من السلطة ما كان بالفعل فى يد الامبراطور فى بيزنطة . وكان الهدف الفنى فى كلتا الحالتين واحدا : هو أن يكون الفن تعبيرا عن سلطة مطلقة ، وعن عظمة تفوق مستوى البشر ، واعجاز صوفى . وكان الفن البيزنطى يمثل نقطة القمة فى محاولة تقديم صوورة رائعة الشخصيات الرسمية التى كانت تطالب باحترام الناس وتبجيلهم ، وهو اتجاه ازداد وضوحا منذ السنوات الأخيرة للامبراطورية ، وكانت الطريقة المستخدمة فى محاولة تحقيق هذا الغرض هى ، أولا ، طريقة المواجهة frontality ، كما كانت الحال فى فن الشرق القديم . وكانت هذه الطريقة تؤدى الى تأثير نفسى مزدوج : ذلك لأن الهيئة الجامدة التى يتخذها الموضوع المصور بطريقة المواجهة ، تؤدى الى تكوين اتجاه روحى مناظر فى المشاهد ، ومن جهة أخرى فان الفن ، باتباعه هذا الأسلوب ، يكشف عن تبجيله هو للمشاهد ، الذى يصوره خياله بأعلى صورةممكنة فى شخص الامبراطور ، وهو سيده وراعيه . هذا الخضوع والامتثال هو المعنى الباطن للمواجهة حتى عندما تكون الشخصية المصورة هى شخصية الحاكم نفسه ، بل فى هذه الحالة بوجه خاص . فعندئذ يعمل المؤثران النفسيان السابقان معا فى آن واحد ، وتظهر هنا المفارقة حين يصبح المظهر الوقور هو ذلك الذى يتبدى عليه نفس الشخص الذى استخدم اسلوب المواجهة من أجل تكريمه . والواقع أن الحالة النفسية المصاحبةلعملية التموضع الذاتى هذه (self-objectivization) هىنفس الحالة التى نجدها عندما يراعى الملك بكل دقة آداب السلوك التى تدور

---

(1) G. Ostrogorsky, op. cit., p. 136.

حول شخصه هو . وعن طريق المواجهة يصبح تصوير اى شكل شبيها، الى حد ما ، باداء الشعائر . فهناك مظاهر متعددة فى ذلك العصر تؤدى كلها الى فرض شروط واحدة على الفن ، وتعبر عنها قوالب أسلوبية واحدة - هذه المظاهر هى النزعة الشكلية فى طقوس الكنيسة والبلاط ، والوقار الجاد فى أسلوب الحياة الذى يتحكم فيه الزهد أو الاستبداد ، ومحاولة الحكام الزمنيين أو الزعماء الروحيين خلق رموز لسلطتهم . فالمسيح يصور فى بيزنطة كما لو كان ملكا ، ومريم كما لو كانت ملكة ، وهما يلبسان أردية ملكية نفيسة ، ويجلسان على عرشيهما فى وقار وتحفظ ، دون ان يعبر وجههما عن شىء . ويقترب منهما صف طويل من الحواريين والقديسين بايقاعات بطيئة وقور ، تماما كما تتبع الحاشية الامبراطور والمبراطورة فى حفلات البلاط الرسمية . وتحول الشعائر الصارمة بين اشخاص الصورة وبين التحرك بحرية ، أو الخروج عن الصف المنتظم ، او حتى النظر الى جانبهم . فكل شىء يبعث على الشعور بالهيبة فى جلاله الملوكى، وفى استبعاده لكل العناصر الانسانية الذاتية ، العرضية .

وكان التعبير النموذجى عن هذه الروح الشعائرية هى أعمال الفسيفساء المهداة الى كنيسة القديس فيتالى ، وهى أعمال لم تشهد العصور التالية لها نظيرا فى هذه الناحية . فلم تنجح أية حركة كلاسيكية او محاكية للكلاسيكية ، أو أى فن مثالى أو تجريدى ، فى التعبير عن الشكل والايقاع بمثل هذه الطريقة المباشرة الخالصة : فهنا يستبعد كل ما هو معقد وكل ما ينحل الى خطوط أو الوان متوسطة أو غامضة ، اذ ان كل شىء بسيط ، واضح ، ظاهر ، وكل شىء منحصر داخل حدود قاطعة لا لبس فيها ولا غموض ، ويعبر عنه دون ظلال أو الوان وسطى . اما القصة فقد تحولت الى المجال الاستعراضى تماما ، اذ يقوم جستينيان وتيودورا وحاشيتهما بتقديم القرابين النذرية - وهو موضوع غير مألوف بالنسبة الى هيكل كنيسة . ولكن كما أن المناظر الدينية تتخذ طابع طقوس البلاط فى هذا الفن البابوى القيصرى ، فكذلك تدخل احتفالات البلاط بسهولة فى اطار الشعائر أو الطقوس الكنسية .

وفى مجال النحت ، ولاسيما فى الجدران الداخلية للكنائس ، تظهر نفس الروح المتسلطة المتعالية التى وجدناها فى أعمال الفسيفساء الحائطية . فقد كانت الكنيسة المسيحية تختلف منذ البداية عن المعبد القديم فى انها كانت مركزا يتلاقى فيه اهل منطقة معينة ، أكثر مما كانت بيتا لله ، وتحول الاهتمام فى العمارة من خارج البناء الى داخله. غير أن من الخطأ أن نرى فى هذا بالضرورة تعبيرا عن مبدأ ديمقراطى ، وأن نصف الكنيسة بأنها نوع من المبانى أكثر شعبية من المعبد . ذلك لأن انتقال الاهتمام من الخارج الى الداخل كان قد حدث بالفعل فى العمارة

الرومانية ، ولم يكن في ذاته دليلا على الوظيفة الاجتماعيـة للمبنى . فالتصميم البازيليكي الذى اقتبسته الكنيسة المسيحية المتقـدمة من المبانى العامة للرومانية ـ وهو التصميم الذى ينقسم فيه الداخل الى أجزاء من مختلف المراتب والقيم ، ولاسيما انفصال الكورس ، الذى يقتصر على القساوسة ، عن بقية المبنى ـ يتمشى فى الواقع مع النظرة الارستقراطية أكثر مما يتمشى مع النظرة الديمقراطية . غير أن العمارة البيزنطية ، التى أتمت الاطار الشكلى للبازيليكا المسيحية المتقـدمة باضافتها للقبـة ، تزيد من تأكيد عـلاقة التـدرج فى المرتبة ، التى تنفصل بها مختلف أجزاء المبنى بعضها عن البعض انفصالا قاطعـا . فالقبـة ـ التى هى أشبه ما تكون بتاج للمبنى كله ـ تؤكد الانفصـال بين مختلف الأجزاء الداخلية .

وفى رسـم المنمنمـات miniature-painting ، الذى عرف فى هذه الفترة ، نجد على وجه العموم نفس خصائص الاسلوب الاستعراضى ، الوقور ، التجريدى الذى نجده فى أعمال الفسيفساء . ولكن هـذا التصوير كان من جهة أخرى أكثر حيوية وتلقائية فى التعبير ، وأكثر تحررا وتنوعا فى موضوعاته ، من الرسوم الزخرفية الأثرية الحائطية. ومن الممكن ان نلاحظ فى هذا التصوير المصغر اتجاهين متبـاينين : رسوم المنمنمات الكبيرة نسبيا ، الكاملة الحجم ، المترفة ، التى تسير على أسلوب المخطوطات الهلنيستية المتأنقة ، ورسوم الكتب الأكثـر تواضعا ، المخصصة للاستعمال فى الأديرة ، والتى تقتصر صورها فى كثير من الأحيان على مجرد رسوم هامشية ، وتتفق ـ بنزعتها الشرقية المطابقة للطبيعة ـ مع الذوق الأكثر بساطة ، السائد فى الأديرة (١) . والواقع أن البساطة النسبية للوسـائل اللازمة لتصوير كتاب ، تتيح الانتاج لأوساط أقل فى مرتبتها الاجتماعية وأكثر تحررا فى عقليتها من أوساط السادة الذين يكلفون الفنانين بالقيام بأعمال الفسيفساء الباهظة التكاليف . وفضلا عن ذلك فان الأسلوب الأكثر مرونة وبساطة يتيح معالجة الموضوع بطريقة أشد تحررا ، وأكثر انفتاحا للتجربة الفردية ، من الطريقة المعقدة الشاذة المستخدمة فى الفسيفساء . وعلى ذلك فان من الممكن أن يكون أسلوب رسم المنمنمات بأكمله أكثر طبيعية وتلقائية من أسلوب تصوير الجدران الداخلية الباذخة بالكنائس (٢) . وفى هذا أيضا تفسير لظاهرة التجاء الفن الشعبى والمحافظ على التقـاليد الى

(1) Charles Diehl : La peinture byzantine, 1933, p. 41 — C.F. Emile Mâle : Art et artistes du moyen âge, 1927, p. 9.

(2) Ch. Diehl : Manuel d'art byzantin. 1929, I, p. 231.

قاعات الكتابة خلال فترة تحطيم الصور iconoclastic period (١) .

ومع ذلك فاننا لو أنكرنا كل أثر لنزعة مطابقة الطبيعـــة فى الفن البيزنطى ، حتى فى أعمال الفسيفساء ، لكان فى ذلك تبسيط مخل للواقع . ذلك لأن الصور الشخصية التى هى جزء من تكويناتهاالجامدة كثيرا ما تبدو حية الى حد يدعو الى الدهشة ، وربما كانت أروع سمات هذا الفن هى الطريقة المنسجمة التى يحل بها هذا التعــــارض بين الأساليب . والواقع أن صور الامبراطور وزوجته والأسقف ماكسيميان فى أعمال الفسيفساء فى كنيسة فيتالى تعطى المشاهد انطباعا لا يقل اقناعا ، وتبدو له بصور لا تقل حيوية وجاذبية ، عن بعض من أفضـــل الصور الشخصية للاباطرة الرومان المتأخرين . ويبدو أن التخلى عن مطابقة الحياة ، وذلك فى الصور الشخصية على الأقل ، لم يكن يقل استحالة فى بيزنطة عنه فى روما ، على الرغم من القيود الأسلوبية فى الأولى . صحيح أن الهيئات البشرية كانت تقدم فى وضع المواجهــة ، وترتب وفقا لمبادىء تجريدية ، وتترك حتى تتجمــد من فرط الوقار الشعائرى ، ومع ذلك ففى حالة صور الشخصيات المعـــروفة ، كانت تتضح استحالة تجاهل سماتها الشخصية تجاهلا تاما .

وبهذه المناسبة فنحن هنا نعالج مرحلة كانت بالفعل مرحلة متأخرة فى تطور الفن المسيحى المتقدم ــ أعنى مرحلة بذلت فيها محاولةللاهتداء الى طريق يوصل الى تمايز جديد ، وذلك باتباع أقل الأساليب مقاومة أعنى أسلوب التصوير الشخصى المطابق للحياة (٢) .

---

(1) N. Kondakoff : Hist. de l'art byz. considère principalement dans les miniatures, 1886, I, p. 34.

(2) R. Koemstedt, op. cit. p. 28.

الفصل الثالث

أسباب ظاهرة تحطيم الصور ونتائجها

أدت الحروب العقيمة التى نشبت فى القرون السادس والسابع والثامن ، والتى كانت تستلزم تعاون ملاك الأرض من أجل ضمان القوة المطلوبة للجيش ، الى تأكيد سلطة ملاك الأرض ، بل انها أدت فى الامبراطورية الشرقية الى نوع من الاقطاع .

صحيح أن الشرق لا يعرف ذلك الاعتماد المتبادل بين السيد الاقطاعى والتابع ، الذى كان يميز نظام الاقطاع الغربى ، ولكنا نجد ، حتى هنا ، أن الامبراطور كان يعتمد — بدرجات متفاوتة — على ملاك الأرض بمجرد أن كانت تعوزه الوسائل اللازمة لتكوين جيش من المرتزقة(١). ومع ذلك فان نظام منح الأراضى الزراعية تعويضا عن الخدمة العسكرية لم ينم الا على نطاق ضيق فى الامبراطورية الرومانية الشرقية . وعلى عكس ما كان يحدث فى الغرب ، فان الفلاحين والجنود العاديين ، لا النبلاء والفرسان ، هم الذين كانت تؤجر لهم الأراضى لكى يستغلوها فى الشرق . ومن الطبيعى أن ملاك الاقطاعيات الواسعة حاولوا ضم الأراضى التى يمتلكها الفلاحون والجنود الذين ظهروا على هذا النحو ، كما فعلوا فى الغرب بالنسبة الى الممتلكات الحرة عند الفلاحين. وهنا أيضا نجد أن الفلاحين ذهبوا يلتمسون الحماية من الضرائب التى كانت فى كثير من الأحيان فادحة ، لدى كبار الملاك ، مثلما فعلوا فى أوروبا الغربية ، نظرا الى افتقار ملكيتهم الى الضمان والاستقرار . وقد بذل الأباطرة من جانبهم ، فى المراحل الأولى على الأقل ، كل جهد ممكن للحيلولة دون تراكم ملكية الأرض ، وذلك لأسباب أهمها بالطبع هو الا يقعوا هم أنفسهم فريسة لكبار ملاك الأرض . غير أن جهدهم

(1) L. Brentano, op. cit., pp. 41-2.

الرئيسى خلال فترة الصراع الطويل اليائس هذه ضد الفرس والآفار (*) والصقالبة والعرب ، كان مركزا فى الاحتفـــاظ بجيش ، وكان من الضرورى أن تطغى هذه الغاية الأساسية الحيوية على كل اعتبار آخر. ولم يكن حظر عبادة الصـــور الا اجراء واحدا من الاجراءات التى اتخذوها لمواجهة هذه الحالة الطارئة .

والواقع أن ظاهرة تحطيم الصور Iconoclasm لم تكن فى حقيقتها حركة معادية للفن . فهى لم تضطهد الفن فى ذاته ، وانما اضـطهدت نوعا معينا من الفن : اذ كانت تقتصر على محاربة الصور ذات المضمون الدينى ، وظلت تتسامح مع الرسوم الزخرفية حتى فى أعنف فتـرات الاضطهاد . وكان الأسـاس الرئيسى لهذه الحملة سياسيا ، أماالهجوم على الفن فى ذاته فلم يكن الا تيارا خلفيا ضئيل الأهمية نســـبيا فى مجموع الدوافع المعقدة ــ ولعله كان أقل هذه الدوافع كلها أهميـــة . وعلى أية حال فلم يكن لهذا الهجوم على الفن ، فى الأماكن التى بدأت بها الحركة ، الا أقل دور ممكن ، وان لم يكن نصيبه ضئيلا فى نشر فكرة تحطيم الصور ذاتها .

والواقع أن النفور من التمثيل التصويرى للموضوعات المقدسة ، فضلا عن كراهية أى شىء يذكر بعبادة الأوثان ، لم يكن فى حقيقة الأمر عاملا له عند البيزنطيين المتأخرين ، بما كانوا يتصفون به من استمتاع بالصور ، نفس الأهمية الحاسمة التى كانت له عند المسيحيين الأوائل. فحتى الوقت الذى اعترفت فيه الدولة بالكنيسة ، كانت الكنيسة قد هاجمت الاستخدام الدينى للصور من حيث المبدأ ، ولم تكن تسمح بها الا فى المدافن ، وبشروط خاصة محددة . وحتى فى هذه الحالة كانت الصور الشخصية محظورة ، والنحت ممنوعا ، وكانت التصـــــاوير تقتصر على التمثيل الرمزى . وكان استخدام أعمال الفنون الجميلة ممنوعا تماما فى الكنائس . وقد أكد « كليمنت السكندرى » أنالوصية الثانية من الوصايا العشر موجهة ضد أى نوع من التمثيل التصويرى، وكان ذلك هو المعيار الذى طبقته الكنيسة وآباؤها . أما بعد عهدالوفاق بين الكنيسة والدولة فلم يعد هناك أى خوف من الانتكاس الى عبـادة الأوثان ، وأمكن وضع الفنون البصرية فى خدمة الكنيســـــة ، وان لم

(*) شعب محارب من أصل شبه تركى ، استوطن المناطق القوقازية فى نهر الدون ، وتغلغل فى الامبراطورية الرومانية الشرقية فى القرنين السادس والسابع الميلادى ، وسيطر على الشعوب البلغارية والصقلبية فى الدانوب : وكان شرلمان هو الذى قضى عليهم نهائيا فى أواخر القرن الثامن .

(المترجم)

يخل الأمر حتى فى هذه الحالة من بعض الممنوعات والمحظورات . ففى القرن الثالث ظل يوسيبيوس Eusebius يصف التمثيل التصويرى للمسيح بأنه عبادة أوثان ، وبأنه يتنافى وتعاليم الكتاب المقدس . وكانت الصور المستقلة للمسيح نادرة نسبيا حتى فى القرن التالى . ولم يبدأ انتاج هذا النوع من الصور فى الازدهار بحيث يبلغ اى قدر من الأهمية الا فى القرن الخامس . ومع ذلك فان صورة المخلص أصبحت عندئذهى التصوير الدينى على الحقيقة ، وأصبحت فى النهاية تمثل نوعا من الحماية السحرية من تأثير الروح الشريرة (١) . وهناك أصل آخر لفكرة تحطيم الصور،وهو أصل يرتبط بالنفور من عبادة الأوثان ارتباطا غير مباشر ، هو رفض المسيحيين الأوائل هذا الدافع الروحى على أنحاء لا حصر لها ، ربما كانت أوضحها دلالة هى صياغة أستريوس الأمازى Asterius of Amasia الذى ندد بكل تمثيل تصويرى للرب لأن أية صورة لا يمكنها ، فى رأيه ، أن تتجنب تأكيد العنصر المادى المحسوس فى الموضوع المصور . فتوجه بتحذيره قائلا : « لا تصنعوا صورة للمسيح ، فكفاه ما تحمله من ذل التجسد الذى خضع له بمحض اختياره من أجلنا — وما أحرانا أن نحمل معنا فى روحنا الكلمة غير المتجسدة » (٢) .

وقد أسهمت الحملة التى شنت ضد ما أدى اليه تبجيل الصور فى الشرق من عبادة للاوثان ، بدور فوق بكثير جميع العوامل الأخرى التى ذكرت حتى الآن . ومع ذلك فحتى هذا العامل لم يكن هو السبب الحقيقى لقلق ليون الثالث . فهو لم يكن حريصا على نقاء العقيدة بقدر ما كان حريصا على التأثيرات المستنيرة التى اقنع نفسه بأنها ستترتب على حظر الصور الدينية . بل ان الأهم فى نظره من عامل الاستنارة ذاته ، هو تقديره لتلك الأوساط المثقفة المستنيرة فى المجتمع ، التى كان يأمل فى اكتسابها الى جانبه عن طريق حظر عبادة الصور . (٣) ذلك لأنه كانت قد انتشرت فى هذه الأوساط نظرة « اصلاحية » بتأثير البوليكانيين Paulicans (*) ، وارتفع صوت الاحتجاجات ضد نظام

(1) CF. E.J. Martin : A History of Iconoclastic Controversy. 1930. pp. 18-21.

(٢) هذا النص مقتبس فى كتاب: Karl Schwarzlose : Der Bilderstreit, ein Kampf der griech. Kirsche um ihre Eigenart und ihre Freiheit, 1890, p. 7.

(3) G. Gruppe, op. cit., I. p. 352.

(*) طائفة مسيحية ظهرت فى القرن السابع ، كانت تنكر التجسد والعهد القديم وكل أنواع الرموز والصور وضمنها الصليب ذاته .

(المترجم)

السر المقدس بأسره ، وضد الشعائر « الوثنية » ، وتنظيم طبقة الكهنوت . ومع ذلك فلم يكن ثمة شيء يبدو له أكثر وثنية من عبادة الأصنام التى كانت تمارس بالنسبة الى صور القديسين ، وفى هذه المسألة على الأقل كانت أسرة الايزوريين Isaurians (*) المالكة ، التى تتصف بالنزمت الريفى ، تتفق كل الاتفاق مع الطبقة المثقفة(١) .
وهناك عامل آخر ساعد الى حد هائل على انتشار حركة تحطيم الصور ، هو النجاح العسكرى للعرب ، الذين لم تكن عقيدتهم تعترف بعبادة الصور . وقد وجد هذا الموقف الاسلامى أنصارا له ، شأنه شأن أى موقف ناجح على الدوام ، وأصبح هو الاتجاه القريب الى نفوس الناس فى بيزنطه . وقد اعتقد الكثيرون أن هناك ارتباطا بين نجاح خصومهم وبين عقيدة هؤلاء الخصوم ، واعتقدوا أنهم يستطيعون معرفة سر هذا الخصم عن طريق السير فى خطاه والاقتداء به فحسب . وربما أراد غير هؤلاء أن يخففوا من نقمة الخصم باتباع أسلوبه فى الحياة . والأرجح أن أغلبهم ظنوا أن التخلى عن الوثنية لن يضر على أية حال . غير أن أهم الدوافع ، أعنى الدافع الحاسم فى نهاية الأمر ، من وراء النزاع حول موضوع تحطيم الصور الدينية ، هو الصراع الذى كان الأباطرة يشنونه مع أنصارهم ، ضد تزايد قوة حركة الرهبنة . ففى الشرق لم يكن الرهبان يمارسون نفس القدر من التأثير الذى كانوا يمارسونه فى الحياة العقلية للطبقات العليا فى أوروبا الغربية . فقد كان للثقافة الدنيوية فى بيزنطة تراثها الخاص ، الذى يربطها مباشرة بالعصر الكلاسيكى القديم ، ولم تكن فى حاجة الى تأملات رجال الدين . ولكن العلاقة بين الرهبان وبين عامة الناس كانت أوثق بكثير . ذلك لأن هاتين الفئتين — أعنى الرهبان وعامة الناس — كانوا يؤلفون جبهة مشتركة تستطيع ، فى ظروف معينة ، أن تصبح مصدرا للخطر على السلطات المركزية . وأصبحت الاديرة أماكن للحج يقصدها الناس ومعهم أسئلتهم وهمومهم ومطالبهم ، ويحملون لها هداياهم أيضا . وكان أعظم ما يجذب الناس الى الأديرة هو الأيقونات التى تصنع المعجزات ، اذ أن امتلاك صورة مشهورة لقديس ، أصبح مصدرا لشهرة وثراء لا ينفد بالنسبة الى أى دير . ومن الطبيعى أن الرهبان رحبوا كل الترحيب بالعادات الدينية الشعبية ، كعبادة القديسين ، وتقديس الآثار والصور ، من أجل زيادة نفوذهم ، فضلا عن دخلهم .

(*) نسبة الى ايزوريا Isauria ، وهى اقليم فى وسط آسيا الصغرى .
(المترجم)

(1) Carl Brikmann : Wirtschafts-und Sozialgesch, 1927, p. 24.

ولقد تبين لليون الثالث أن أقوى العقبات التى تقف فى وجه خططه الرامية الى بناء دولة عسكرية قوية ، هى الكنيسة والرهبان ، ذلك لأن كبار رجال الكنيسة والأديرة كانوا من أكبر الملاك فى الريف ، وكانوا يتمتعون باعفاء من الضرائب .

ونتيجة لانتشار حياة الرهبنة ، كان الرهبان يحولون بين عدد كبير من الشبان وبين الانضمام الى الجيش والى الوظائف الحكومية والزراعة ، ويحرمون خزانة الدولة من دخل كبير نتيجة للهبات والعطايا التى كانوا يتلقونها باستمرار (١) . وعلى ذلك فان الامبراطور ، بتحريمه تقديس الصور ، كان يحرمهم من أقوى ما لديهم من وسائل الدعاية (٢) . وقد أثر فيهم هذا الاجراء بوصفهم منتجى الصور وملاكها وحفظتها ، ولكن أقوى تأثير له فيهم كان بوصفهم أصحاب تلك الهالة السحرية التى نسجتها الأيقونات المقدسة حولهم . فاذا شاء الامبراطور أن ينجح فى تحقيق أطماعه الشمولية ، فان مهمته الرئيسية كانت تبديد هذا السحر والجو الذى يزدهر فيه . على أن الحجة الرئيسية التى يعترض بها المؤرخون « المثاليون » على مثل هذا التفسير لظاهرة تحطيم الصور الدينية ، هى أن اضطهاد الرهبان لم يبدأ الا بعد ثلاثة أو أربعة عقود بعد حظر عبادة الصور ، وأنه لم تنشب معارك مباشرة ، فى عهد ليون الثالث ، ضد الرهبان أنفسهم . (٣) ولكن الرد الواضح على هذه الحجة هو أن الرهبان كانوا قد لحق بهم ضرر كاف بالفعل نتيجة لحظر عبادة الصور فى ذاته ! فلم يكن من الضرورى ، ولا من الممكن ، مهاجمتهم مباشرة قبل أن يقاوموا هذا الحظر ، ولكن ما ان حدث ذلك . حتى بدأ الاضطهاد المباشر دون ابطاء.

وعلى ذلك فان حركة تحطيم الصور الدينية لم تكن حركة تطهرية (بيوريتانية) ، أو أفلاطونية ، أو تولستويوية (*) ، موجهة ضد الفن فى ذاته . كذلك فانها لم تؤد الى توقف للفن وجموده ، وانما أدت فقط الى اتجاه جديد فى ممارسته ، بل انه ليبدو أن هذا التغير كان له تأثير

---

(1) O.M. Dalton : Byzantine Art and Archaeology, 1911, p. 13 — Carl Neuman : «Byz. Kulture u. Renaissancekultur,» Historische Zeitschr., 1903, Volume 91, P. 222.

(2) K. Schwarzlose, op. cit., p. 241.

(3) Louis Bréhier : La querelle des images, 1904, pp. 41-2. — E. J. Martin, op. cit., pp. 28, 54.

(*) يشير المؤلف هنا اتجاهات المذهب البيوريتانى والفيلسوف أفلاطون والروائى تولستوى التى كانت تتطرف فى تأكيد الوظيفة الأخلاقية للفن الى حد كبت روح الخلق الحر لدى الفنان .

(المترجم)

منعش فى الانتاج الفنى ، الذى كان قد أصبح مفرطا فى الشــــكلية ومتكررا الى حد الاملال . فقد أدت الاتجاهات الزخرفية البحتة التى أصبح المصورون يقتصرون عليها الآن الى العودة الى الأسلوب الزخرفى الهلنستى ، واستطاعت هذه الاتجاهات ، بعد أن أصبحت متحررة من الأهداف الكنسية ، أن تتيح معالجة الموضوعات الطبيعية بطريقة أقوى مما كان مسموحا به من قبل (١) . وعندما تطورت هذه الموضوعات بعد ذلك الى مناظر للصيد وللبساتين ، أصبحت الهيئـــة البشرية بدورها تصور بطريقة أقل جمودا ، وبمزيد من الحركة ، وعلى نحو أقل تسطيحا وأقل التجاء الى أسلوب « المواجهة » . وعلى ذلك فان العصر الذهبى الثانى للفن البيزنطى فى القرنين التاسع والعاشر ، وهـــو العصر الذى واصل السير فى اتجاه نزعة محاكاة الطبيعة السائد فى هذه الفتـــرة الدنيوية ، وطبقه على التصوير الكنسى ــ هذا العصر يمكن أن يعد بحق نتيجة لحركة تحطيم الصـــور (٢) . ومع ذلك فسرعان ما أصبح الفن البيزنطى نمطيا شكليا مرة أخرى . ولكن الحركة المحافظة لم تبدأ هذه المرة فى البلاط ، وانما فى الأديرة ــ أى فيما كان من قبل نفس مقـــر الاتجاه الأكثر تحررا والأبعد عن التقاليد والأقرب الى الروح الشعبية . ففى العهود السابقة كان فن البلاط يسعى الى بلوغ معايير ثابتة ، متجانسة وملزمة على نحو مطلق ، والآن أتى دور فن الأديرة . فروح الرهبنة التقليدية هى التى انتصرت فى معركة الصور ، وأصبحت محافظة نتيجة لانتصارها ــ بل لقد بلغ تمسكها بالروح المحافظة أن أيقـــونات أديرة الروم الأرثوذكس كانت فى القرن الســـابع عشر لا تزال ترسم بنفس الطريقة التى كانت ترسم بها فى القرن الحادى عشر .

(1) CF. O.M. Dalton, op. cit., pp. 14-15 — O. Wulff : Altchristliche und byz. Kunst, 1918, II, p. 363.

(2) Ch. Diehl : La peinture byz., p. 21.

الفصل الرابع

الفن من عصر الهجرات الى عصر النهضة الكارولنجية

كان الفن الذى أنتج فى عصر هجرة الشعوب فنا عفا عليه الزمان، ومتخلفا عن عصره بالقياس الى الفن المسيحى القديم ، فهو لم يتقدم من الوجهة الأسلوبية عن فن العصر الحديدى . والواقع أن أى عصر آخر لم يشهد ما شهدته هذه الفترة من تضارب شديد فى النظرة الفنيــة داخل اقليم محدود المساحة : اذ عرفت بيزنطة فنا تصويريا خاضـعا لنظم دقيقة ، ولكنه رفيع الأسلوب ، على حين أن الصورة المألوفة للتعبير الفنى فى أوروبا الغربية ، التى كانت تحتلها القبــائل الجرمانيــة والكلتية ، كانت هى النزعة الهندسية التجريدية التى تتركز فى العنصر الزخرفى البحت . ذلك لأنه مهما كان من تعقد هــذا الفن الزخرفى وامتلائه بالابداع فى نماذجه المتشابكة المضفرة الحلزونية بألوانهـــا المتنوعة ، وبما فيه من أجسام حيوانية ذات أرجل ملتوية ، ومن هيئات بشرية تزينها الزخارف المتموجة ، فانه لم يتقدم ، من وجهـــة النظر التطورية ، الى ما بعد عصر « لاتين La Tène » (*) . والواقع أن أبرز مظاهر البدائية فيه هو فقره العجيب فى تصوير الهيئـات البشرية ــ اذ لا تظهر الهيئة البشرية على الاطلاق الا فى المنمنمات الأيرلنــدية والأنجلوسكسونية ــ وكذلك عدم بذله أية محاولة لاعطاء أبسط قوام جسمى للموضوع المصور . وعلى الرغم من الدينامية التى تتفجر بهــا قوالبه ، والتى كانت فى كثير من الأحيان معبرة الى أبعد حد ، فقــد كان على الدوام فنا هزيلا ، ترويحيا ، زخرفيا فحسب . وليس فى

(*) مستوطنة كلتية قديمة بالقرب من نيوشاتل فى سويسرا ، كانت مقرا لحضارة تنتمى الى العصر الحديدى الثانى ، وامتد تاريخها من القرن السادس الى القرن الأول ق . م .

(المترجم)

طابعه « القوطى الغامض » من العناصر المشتركة بينـــه وبين القوطى الحقيقى سوى توتر التعامل بين القوى ، ومن المؤكد أنه لا يوجـد بين الفنين أى عنصر مشترك باطنى وروحى ملموس . وسواء أكان هــذا الفن العتيق يعبر عن أسلوب جرمانى على التخصيص ، أم عن أسلوب زخرفى اسكوذى Scythic وسرماتى Sarmatic (*) اقتصر عمل القبائل الجرمانية على نقله ومحاكاته — وهو الأرجح (١) — فاننـا نجـد نفسنا هنا ازاء ظاهرة تنطوى على قضاء تام على المفهوم الكـلاسـيكى للفن ، وتشكل « أقوى تضاد حاد مع النظرة الفنية لاقليم البحر المتوسط» (٢).

فهل كان فن عصر الهجرات هذا فنا شـعبيا ، كما يزعم « دهيو Dehio » ؟ لقد كان فنا للفلاحين : أى فن قبائل الفلاحين التى تدفقت على الغرب ، أعنى فن شعب مازال مرتبطا بالانتاج الأولى . فاذا شئنا أن نطلق اسم « الفن الشـعبى » على فن الفـلاحين ، أو اذا كان الفن الشعبى يعنى أشكالا بسيطة نسـبيا فى التعبير ، موجهة الى جماعة متجانسة حضاريا ، فان هذا الفن كان «فنا شعبيا» . أما اذا كنا نعنى « بالفن الشعبى » نشاطا لا يقوم به أخصائيون محترفون ، فلن يكون من الممكن عندئذ اطلاق هـذا الوصف عليه . والواقع أن الجزء الأكبر مما وصل الينا من نواتج هذا الفن يفترض مهارة فنيـــة تفوق بكثير أى نوع من الهواية ، فمن غير المتصور على الاطلاق اذن أن تكون هــذه النواتج قد تحققت على أيدى فنانين لم يكتسبوا مرانا دقيقـا وخبرة احترافية طويلة . واذا كان من المرجح أن الجرمانيـين لم يكن لديهم الا عدد ضئيل من الصناع المتخصصين ، واذا كان من المؤكد أن الحرف اليدوية ظلت تتم فى معظم الأحيان داخل المنازل ، فانه يكاد يكون من المستحيل أن نتصور أن يكون انتاج زخارف فنية من ذلك النوع الذى ظل باقيا حتى الآن ، مجرد نشاط جانبى فحسب (٣) .

ولقـــد كان معظم الجرمانيين فلاحين مستقلين يزرعون حقولهم الخاصـــة ، ولكن القليلين منهم كانوا ملاكا لديهم رقيـق يزرعون لهم

(*) الاسكوذيون شعب فى جنوب أوروبا كان يسكن منطقة شمال البحر الأسود وجنوب نهرى الدون والدنيبر ، عاش منذ القرن التاسع ق.م. وتوسع شرقا ودخل فى معـارك مع الأشوريين والفرس والاسكندر الأكبر . وقد خلفهم فى نفس المنطقة السرماتيون ، وهم من نفس الجنس والحضارة ، ولكن بداية ظهورهم ترجع الى القرن الثالث ق . م .

(المترجم)

(1) C. Schuchardt : Alteuropa, 1926, p. 265 ff.

(2) Vitzthum — Volbach : Die Mal. u. Plastik des Mittelalters in Italien 1924, pp. 15-16.

(3) Georg Dehio : Gesch. der deutschen Kunst, I, 4th edit., 1930, p. 15.

الأرض . ولم يعد عصر الهجرات هذا يعرف أى نوع من « الزراعة الجماعية(١) . والوصف الوحيد الذى ينطبق على الأوضاع السائدة عندئذ هو أنها كانت أوضاع متخلفة ، من حيث أن الحضارة كلها كانت لا تزال على مستوى زراعى محض . وهنا أيضا نجد الأسلوب الهندسى مرتبطا بطريقة الحياة الريفية ، كما كان فى كل الحالات منذ نهاية العصر الحجرى القديم ، ولكنه لم يكن متوقفا فى هذه الحالة ، كما لم يكن متوقفا فى جميع الحالات الأخرى ، على وجود مجتمع تسوده الملكية الجماعية . وليس للفن فى هذه الفترة خصائص مميزة بالقياس الى الفن الريفى فى العصور والشعوب الأخرى ، ولكن من الأمور التى تسترعى الانتباه أن الأسلوب الهندسى لدى الفلاحين الجرمان لم يقتصر على مواصلة تصوير المنمنمات لدى الرهبان الأيرلنديين ، بل لقد ازداد قوة بفضل التوسع فى مبدئه الزخرفى وامتداده الى الهيئة البشرية بدورها . والواقع أن هذا الفن لا يقل ابتعادا عن الطبيعة عن التجريد السائد فى النزعة الهندسية اليونانية القديمة ، بل انه يفوقه فى ذلك . فلم تكن الزخارف غير التصويرية ، أو النباتات والحيوانات ، هى وحدها التى تحولت الى فن زخرفى خالص أشبه بفن تحسين الخطوط ، بل ان الاشكال البشرية بدورها قد فقدت كل أثر للمادة الجسمية والعضوية . ولكن كيف نفسر أن فنا ظل يمارس ويهذب خلال فترة طويلة الى هذا الحد ، كفن الرهبان المثقفين الذى كان موجها الى جمهور مثقف بدوره ، قد ظل متجمدا عند المستوى التصميمى السائد لدى الشعوب المهاجرة؟ ربما كان السبب الرئيسى هو أن ايرلندا لم تكن البتة مقاطعة رومانية ، وبالتالى لم يكن لها نصيب مباشر فى الفنون الجميلة للعصر الكلاسيكى القديم . والأرجح أن معظم الرهبان الأيرلنديين لم يكونوا قد رأوا قط أى نحت رومانى ، وأن المخطوطات الرومانية أو البيزنطية الثقافية لم تكن تصل الى أيرلندا بكثرة — أو على أية حال لم تكن تصل بالكثرة التى يتسنى لها معها أن تكون أساس تراث فنى . وهكذا فان النزعة الشكلية التجريدية فى فن عصر الهجرة لم تلق هنا نفس القدر من المقاومة الذى لقيته فى القارة الأوربية نتيجة لوجود الفن الرومانى . وهناك عامل آخر يفسر النزعة الهندسية « الريفية » فى المنمنمات الأيرلندية ، وهو عامل يرتبط بالطابع الخاص لحكم الأديرة الأيرلندية ، الذى كان مختلفا عن نظام الأديرة السائد داخل القارة ، وفى بيزنطة بوجه خاص . ذلك لأن الأديرة اليونانية كانت تقع بالقرب من المدن ، وكانت تسهم بدور

(1) Alfonso Dopsch : Die Wirtschaftsentwicklung der Karolingerzeit, 1912-13. —' Wirtsch. u. soz. Grundlagen der europ. Kulturentwicklung, 1918-24.

ايجابى فى حياة المدن وفى تجارتها وفى الحركات الثقافية الدولية ، ولم يكن أفرادها يؤدون الا أعمالا يدوية خفيفة ، ولا يشترك أسلوب حياتهم مع أسلوب الحياة الريفى فى شىء . أما الرهبان الأيرلنديين فكانوا لا يزالون أنصاف ريفيين .

ولقد كان باتريك(*) ذاته ابنا لمالك أرض لديه مساحة متوسطة ، أى أنه كا ابنا لفلاح ، وكان يراعى بدقة تامة نصوص القانون البندكتى عند تشييده لأديرته . ولكن مما هو جدير بالملاحظة أن الشعر الأيرلندى المتقدم ، الذى يقف مع تصوير المنمنمات لدى الرهبان على مستوى ثقافى واحد ، يكشف عن احساس بالطبيعة يبلغ من الحيوية حدا يسمح لنا بأن نصفه ، لا بالمطابقة الدقيقة للطبيعة فحسب ، بل أيضا بالانطباعية الشديدة الحساسية ، السريعة الاستجابة . والحق أن من العسير أن نتصور كيف استطاعت حضارة واحدة أن تنتج ظاهرتين على هذا القدر من الاختلاف : هما من جهة صور المنمنمات ، التى تتحول فيها كل الأشكال الطبيعية فورا الى مجرد حلية زخرفية ، ومن جهة أخرى وصف للطبيعة مثل :

صوت هامس ، صوت عذب ، موسيقى كونية رقيقة ، بلبل يغرد بحلو النغم على قمم الشجر ، أشعة الشمس الصغيرة تتلاعب فى ضوء وهاج . الماشية الفتية تقع فى الحب . . . بين الجبال . (١)

والتفسير الوحيد لهذا التباين هو أننا نجد أنفسنا هنا ، كما نجد أنفسنا فى حالات كثيرة أخرى ، ازاء تطور لا يسير فى طرق متوازية فى جميع الأشكال الفنية المتباينة ، وأننا هنا أيضا نصادف فترة من الفترات التاريخية التى لا يمكن ارجاع مظاهر الفن فيها الى عامل مشترك يتمثل فى أسلوب موحد . والواقع أن درجة مطابقة الطبيعة فى فى الفنون والأنواع الفنية المختلفة خلال عصر معين لا تتوقف فقط على المستوى الثقافى العام لذلك العصر ، حتى ولو كان بناؤه الاجتماعى متجانسا ، وانما تتوقف أيضا على طبيعة كل فن وكل نوع فنى منفرد ، وعلى مقدار قدمه وتراثه الخاص . فلا يمكن القول ان وصف تجربة معينة فى الطبيعة بالكلمات والأوزان أو بالخطوط والألوان ، هما شىء واحد . بل ان العصر الواحد قد ينجح فى أحدهما ويخفق فى

(*) القديس باتريك (٣٨٥ ــ ٤٦١) مبشر مسيحى أحيطت حياته بالأساطير ، وكان من أهم العوامل فى تحويل أيرلنده الى المسيحية .

(المترجم)

(1) Kuno Meyer : Bruchstuecke der alteren Lyrik Irlands. Abhandlungen der Preuss. Akad. d. Wiss., 1919, Philos.-Hist. Klasse, Nr. 7, p. 65.

الآخر ، وقد يستمتع بعلاقة تلقائية مباشرة نسبيا مع الطبيعة فى أحد الأنواع الفنية ، فى الوقت الذى تكون فيه هذه العلاقة ذاتهاقداصبحت تقليدية نمطية فى نوع آخر . وهكذا فان الأيرلنديين ، الذين اكتشفوا صورا شعرية مثل (الطائر الصغير أصدر صفيرا منغما من طرف منقاره الأصفر اللامع ، والطائر الأسود أطلق صيحة على بحيرة « لايج » من الشجرة الصفراء المورقة » (١) ، وتحدثوا عن أمور مثل « نعال لأرجل الأوز » وعن « معطف الشتاء عند الغراب الأسود) (٢) — هؤلاء الأيرلنديون هم أنفسهم الذين رسموا وصوروا طيورا يصعب أن نحدد ان كان المقصود منها أن تكون دجاجا أم نسورا صغيرة . والحق أن التوازى التام للاتجاه الأسلوبى فى مختلف الفنون والأنواع الفنية يفترض مستوى من التطور لا يعود فيه لزاما على الفن أن يصارع من أجل الاهتداء الى وسيلة للتعبير ، وانما يتمكن فيه ، الى حد ما ، من أن يختار بحرية بين مختلف امكانات المعالجة الشكلية . ففى العصر الحجرى القديم لم يكن من الممكن أن يوجد فى الشعر المعاصر — ان كان هناك شعر على الاطلاق — ما يمكن مقارنته بنزعة مطابقة الطبيعية التى نمت نموا كبيرا فى مجال التصوير فى ذلك العصر ذاته . وبالمثل فان القدرة المجازية للغة قد أنتجت ، فى الشعر الأيرلندى القديم ، صورا للحياة الطبيعية لم تكن وسائل التعبير عنها تتوافر فى فن التصوير المبنى على الأسلوب الزخرفى المعروف فى عصر الهجرة . فالأيرلنديون كانوا يعتمدون فى شعرهم على تراث مختلف كل الاختلاف عن ذلك الذى كانوا يعتمدون عليه فى تصويرهم . ولابد أن الشعراء كانوا قد عرفوا الأشعار اللاتينية التى تتغنى بالطبيعة أو القصائد المستمدة من الشعر اللاتينى ، على حين أن كل ما كان المصورون يعرفونه فى البداية هو الأسلوب الهندسى لدى القبائل الكلتية والجرمانية . غير أن الشعراء والمصورين كانوا أيضا ينتمون الى طبقات اجتماعية وثقافية مختلفة ، ولابد أن هذا الاختلاف قد أثر فى نظرتهم الى الطبيعة . فنحن نعلم ، من جهة ، أن مصورى المنمنمات كانوا رهبانا بسطاء ، ولكنا من جهة أخرى نستطيع أن نفترض أن مؤلفى أشعار الملاحم وأشعار الطبيعة كانوا شعراء محترفين نشيطين — أى أنهم كانوا ينتمون اما الى فئة شعراء البلاط ذوى المكانة الرفيعة ، واما الى فئة المنشدين الذين ربما كانوا يلقون احتراما أقل مما كانت تلقاه الفئة السابقة ، ولكنهم كانوا مع ذلك يعدون ، بفضل عملهم ، منتمين الى الطبقة العليا (٣) . أما القول بأن لهذه

(1) Ibid., p. 66.
(2) Ibid., p. 68.
(3) Ibid., p. 4.

الأشعار نفس أصل الشعر الشعبى (١)، فيرجع الى الفكرة الرومانتيكية القائلة ان « الطبيعى » و « الشعبى » مفهومان يمكن أن يحل كل منهما محل الآخر ، على حين أنهما فى الواقع أقرب الى أن يكونا ضدين من أن يكونا بديلين . وانما لنجـد نفس النوع من البصيرة المباشرة ، الذى نجده فى الأشعار الغنائية الأيرلندية الطبيعية ، متمثلا بوضـــوح فى الفقرة الآتية المقتبسة من حياة قديس ــ أعنى فى عمل أدبى لم يكن له، كما هو واضح ، صلة بالشعر الشعبى . وتتناول الفقرة حكاية لطفل كان يلعب على شاطىء البحر فسقط فى الماء وأنقذه القديس ، ثم تصف كيف كان يلهو بالأمواج وهو جالس فى وسط البحر على شـــاطىء جزيرة رملية :

« ذلك لأن الأمواج كانت تستطيع أن تصل اليه وتضحك من حوله، وكان هو يضحك للأمواج ، ويضع راحة يده فى زبد الأمواج ويلعقـــه كما يعلق زبد اللبن الطازج . » (٢)

وعلى اثر غزوات البرابرة نشأ مجتمع جديد فى الغرب ، به طبقة ارستقراطية جديدة وصفوة مثقفة جديدة . ولكن فى الوقت الذى كان ذلك التغير يتم فيه ، هبطت الثقافة الى درك لم تعهـــــده فى العصر الكلاسيكى القديم ، وظلت عقيمة طوال بضعة قرون . فالثقافة القديمة لم تنته بغتة ، بل ان الاقتصاد الرومانى ، والمجتمع والفن الرومانيين، كل ذلك أخذ يتدهور ويختفى بالتدريج ، وحدث الانتقال الى العصور الوسطى رويدا رويدا بحيث لم يكن أحد يلحظه . وأوضح ما يعبر عن اتصال التطور هو استمرار البناء الاقتصادى الرومانى المتأخر (٣) : فقد كان أساس الانتاج هو الزراعة بما فيها من ملكية واسعة النطـــاق ، وكذلك المستعمرات الزراعية Coloni (٤) . وظلت المستوطنات القديمـة مسكونة ، بل ان المدن القديمة قد أعيد بناء أجزاء منها . وظل كل شىء على حاله من حيث استخدام اللغة اللاتينية ، وسريان القانون الرومانى، والأهم من ذلك كله ســـلطة الكنيسة الكاثوليكية التى أصبحت أنموذجا للادارة السياسية . ومن جهة أخـــرى فقد كان من الضرورى أن ينحل الجيش الرومانى والادارة القديمة . وقد بذلت محاولة فى الدولة الجديدة للابقاء على المؤســـســـات القائمة ، وعلى الادارة المالية ، ونظام التشريع

---

(1) Eleanor Hull : A Textbook of Irish Lit., I, 1906, pp. 219 - 220.

(٢) هـذا النص مقتبس من : P.W. Joyce : A Social Hist. of Ancient Ireland, 1913, II p. 503.

(3) A. Dopsch : Wirtsch. u. soz. Grundl., I, pp. 103, 185-7.

(4) Ferdinand Lot : La Fin du monde antique et le début du moyen âge, 1927, p. 421.

والشرطة ، ولكن كان من الواجب شغل الوظائف القديمة — أو أهمها على الأقل — بموظفين جدد ، وكانت هذه الوظائف الجديدة هي المصدر الأكبر للطبقة الأرستقراطية الجديدة .

وقد أدت الفتوحات الجرمانية الى انتقال الشعب الجرماني ذاته من الحالة القبلية القديمة الى مرحلة الملكية المطلقة . ذلك لأن ظهـور الدول الجديدة أدى الى حدوث تغيرات أتاحت للملوك المنتصرين أن يستقلوا عن المجالس الشعبية ، وأن يرتفعوا بأنفسهم على غرار الأباطرة الرومان ، فوق مستوى الشعب وطبقة النبلاء . فقد كانوا يعدون الأراضي التي يغزونها ملكا خاصا لهم ، وينظرون الى أتباعهم على أنهم رعايا عاديون يخضعون لسلطانهم الشخصي المطلق . غير أن سلطتهم لم تكن مأمونة كل الأمان منذ اللحظة الأولى . اذ كان في استطاعة كل زعيم من الزعماء القبليين القدامى أن يظهر بوصفه منافسا له ، كما كان كل عضو في الطبقة الأرستقراطية القديمة مصدرا ممكنا للخطر . وكانت وسيلة الملوك للتخلص من هـذا الخطر هي العمل على ابادة الجزء الأكبر من الطبقة الأرستقراطية القبلية القديمة ، التي لابد أنها قد عانت من قبل خسـائر فادحة في حروب الغـزو . على أن الافتراض القائل ان طبقة النبلاء القديمة لم يبق منهـا شيء (١) ، وأنه لم تعد هناك أسرة من أسر النبلاء فيما عدا الميروفينجيين merovingians (*) ، هو على الأرجح افتراض مبالغ فيه (٢) ، ولـكن من المؤكد أن الذين بقوا منهم على قيد الحياة لم يعودوا يشكلون خطرا على الملك . ومع ذلك فلابد أنه كانت توجد ، في عهد الميروفينجيين طبقة حاكمة جديدة كبيرة . فكيف ظهرت هذه الطبقة ؟ وما نوع العناصر الاجتمـاعية التي كانت تتألف منها ؟ لقد كان قوامها قبل كل شيء — الى جانب بقـايا طبقة النبلاء الجرمانية الوراثية — أعضاء طبقة الشيوخ الرومانيين ، وهي الطبقة التي لم يبق منهـا الا أفراد مشتتون ، يعيشون في الأقاليم المحتلة . وعلى أية حال ، فقد ظل كثير من ملاك الأرض الغاليين الرومانيين القدماء محتفظين بممتلكاتهم وامتيازاتهم ، حتى على الرغم من أن الملك كان يحابي طبقة النبلاء الجديدة المؤلفة من موظفين رسميين وعسكريين . وكانت هذه الأرستقراطية الرسمية هي الأقوى نفوذا ، والأكثر عددا ، بين قطاعات الطبقة العليا من الفرنجة Franks . وهكذا فان خدمة الملوك أصبحت

(1) Ibid., p. 411.

(*) أسرة مالكة من الفرنجة Franks أسسها كلوفيس الأول عام ٤٨١ وضمت أقاليم فرنسية متعددة كانت أحيانا تخضع لحكم موحد . وقد تفككت ممالك هذه الاسرة وانحلت في القرن الثامن الميلادي ، وخلفها الكارولينجيون ، الذين كانوا ولاة تابعين لملوكها .
(المترجم)

(2) A. Dopsch : Wirtsch. u. soz. Grundl., II, p. 98.

منذ قيام الدولة الجديدة ، هى السبيل الوحيد الى الحصول على ألقاب الشرف الجديدة ، وكان كل من يعمل فى خدمة الملك أهم من الآخرين بكثير ، كما كان ينتمى آليا الى الطبقة الأرستقراطية . غير أن هذه الطبقة الأرستقراطية لم تكن قد أصبحت طبقة نبلاء بالمعنى الصحيح ، اذ كان من الممكن سحب امتيازاتها ، ولم تكن هذه الامتيازات وراثية أو مبنية على المولد والحسب ، وانما كانت مبنية على المنصب وعلى الملكية فحسب(١) . كذلك فانها لم تكن تؤلف جماعة متجانسة من الوجهة الشعوبية ، وانما كانت تتألف من عناصر غالية ورومانية وجرمانية ، وكانت تمثل طبقة لايحتل فيها الفرنجة ــ بالنسبة الى الرومان على الأقل ــ مركزا مميزا . وبلغ من تحرر الملوك من التعصب فى هذا الصدد أنهم سمحوا لاناس من أحط الأصول ، بل لعبيد هاربين ، بأن يصلوا الى أعلى المراكز ، بل انهم ربما ساعدوهم وشجعوهم على بلوغ هذه المراكز (٢) . ذلك لأن هؤلاء الناس كانوا على أية حال ، أقل خطورة على سلطة الملك ، وأصلح فى كثير من الأحيان للاضطلاع بالمهام الجديدة ، من أفراد الأسر القديمة .

ومنذ القرن السادس الميلادى كان الموظفون ــ ولا سيما أصحاب المناصب الادارية العليا ، أى « الكونتات Counts » ــ يكافأون بمساحات من الأراضى الملكية ، الى جانب مرتباتهم . ومن المؤكد أن الأرض لم تكن تمنح فى البداية الا لعدد محدود من السنين ، ثم أصبحت تمنح مدى الحياة ، ولم تصبح ملكية وراثية الا فيما بعد . ولايذكر جريجورى التورى Gregory of Tours ، وهو مرجعنا عن الأوضاع الاجتماعية للعصر الميروفينجى ، أن الأراضى كانت تمنح لقاء الخدمات العسكرية ــ أى أنه لم تكن تقدم هبات ذات طابع اقطاعى (٣) . فالانتفاع بالأرض فى العصر الميروڤينجى يتخذ طابع الهبة ، لا طابع الحيازة الكاملة . ولكن سرعان ما ارتبطت امتيازات واعفاءات معينة بهذه المنح المؤلفة من أرض زراعية . ذلك لأن كبار ملاك الأرض أخذوا على عاتقهم مهمة حماية أرواح المواطنين وممتلكاتهم ، بقدر ما كانت الدولة عاجزة عن الأضطلاع بهذه المهمة ، وفى مقابل ذلك منحوا انفسهم سلطة الدولة فى مقاطعاتهم الخاصة . وهكذا فان زيادة الأراضى الممنوحة لم تؤد فقط الى نقصان الأراضى الملكية ،

(1) Henri pirenne : A History of Europe from the Invasions to the XVI Cent., 1939, p. 69.

(2) Samuel Dill : Roman Society in Gaul in the Merovingian Age, 1926, p. 215.

(*) القديس جريجورى التورى (٥٤٩ ــ ٥٩٤) مؤرخ فرنسى ، كان أسقفا لمدينة تور منذ عام ٥٧٣ ، وهو مؤلف كتاب « تاريخ الفرنجة » .

(المترجم)

(3) Ibid., p. 224.

بل أدت أيضا الى انكماش المجال الذى تستطيع الدولة ان تفرض سلطتها فيه . ولم تعد للملك آخر الأمر من سيادة الا على أراضيه الخاصة ، التى كانت فى كثير من الأحيان أصغر مساحة من أراضى أقوى رعاياه . ومن الملاحظ ، بهذه المناسبة ، أن اعادة تنظيم علاقات القوة على هذا النحو كان متمشيا كل التمشى مع الاتجاه العام للتطور ، الذى انتقل فيه مركز الثقل فى الحياة الاجتماعية من المدن الى الريف .

ويتصف الريف ، اذا وازنا بينه والمدينة ، بأنه ليس ملائما لممارسة الفن ، ولا سيما الفنون الجميلة ، التى لها وظيفة تتجاوز نطاق التزيين البحت . فلا توجد فى الريف مهام محددة للفن ، ولاجمهور ، ولاتتوافر فيه وسائله الضرورية . وعلى أية حال فان السبب الرئيسى لركود الفن فى عهد الملوك الميروفينجيين هو تدهور المدن وعدم وجود مقر ملكى دائم . وقد اكتمل فى ذلك العصر تحول الثقافة الحضرية الى ثقافة ريفية ، وهى عملية كانت قد بدأت بالفعل فى السنوات الأخيرة للأمبراطورية الرومانية . وتحول الاقتصاد النقدى الذى عرفته مدن العصر الكلاسيكى القديم ، الى اقتصاد منزلى طبيعى للمقاطعات الضخمة ، بذلت فيه محاولة للاستقلال التام عن القوى الخارجية ، وعن المدن والأسواق . غير أن الأستقلال الذاتى للمقاطعات الكبيرة لم يكن راجعا ، فى الحل الأول، الى تدهور المدن ، بل ان الحقيقة على عكس ذلك ، اذ أن المدن بأسواقها قد اضمحلت لأن ملاك الاقطاعيات ، الذين لم يستطيعوا بيع منتجاتهم نتيجة للنقص فى الأموال النقدية ، أخذوا يعملون بقدر ما فى وسعهم على انتاج كل ما كانوا يحتاجون اليه لأنفسهم ، دون أن يزيدوا عنه شيئا .

وفى النهاية بلغ تدهور المدن التى تضاءل سكانها حدا اضطر معه الملوك الى الانتقال الى مقاطعاتهم الريفية ، نظرا الى أنهم لم يستطيعوا أن يجدوا الطعام اللازم لمعيشتهم ولمعيشة أتباعهم فى المدن ، أو لم يتمكنوا من دفع ثمنه . وكان العامل الأكبر على اجتياز المدن هذه المحنة هو استمرارها بوصفها مقار لوحدات أسقفية ، ومع ذلك فحتى لو كانت المدن قد تمكنت من أن تحافظ على وجودها فى هذه الفترة ، فان مما له دلالته أنه لم تنشأ فى الغرب مدينة هامة واحدة طوال العصر الفرنجى ، على حين أن العرب قد شيدوا خلال هذه الفترة ذاتها مدنا هائلة مثل بغداد وقرطبة (١). وحتى الأماكن التى كان الملوك يقيمون فيها من آن لآخر ، مثل باريس وأورليان وسواسون وريمز ، كانت صغيرة نسبيا وقليلة السكان . ولم يظهر فى أى منها مجتمع للبلاط بالمعنى الصحيح ، ولم تنشأ فى أى منها الحاجة الى اقامة مبان أو آثار . وحتى الأديرة

(1) F. Lot : «La Civilization merovingienne.» In Hist. du Moyen Age, edit. by G. Glotz, I, 1928, p. 362.

كانت لا تزال أفقر من أن تؤدى وظائف البلاط والمدينة . واذن فلم تكن هناك مدينة أو بلاط أو دير يمكن أن يمارس فيه النشاط الفنى بانتظام .

ولقد ظلت الطبقة الأرستقراطية المثقفة ، ذات الالمام الواسع بالمسائل الأدبية والفنية ، موجودة فى كل مكان خلال القرن الخامس ، بينما اختفت فى القرن السادس اختفاء يكاد يكون تاما ، أما طبقة النبلاء الفرنجية الجديدة فلم تكن مسائل التعليم والثقافة تعنيها فى شيء . بل ان الكنيسة ذاتها ، لا الأرستقراطية وحدها ، مرت بفترة من الجهل والتدهور . فكثيرا ما كان يحدث أن يكون أقطاب الكنيسة أنفسهم أناسا لا يكاد الواحد منهم يعرف القراءة ، كما أن « جريجورى التورى » ، الذى حدثنا عن هذه الأوضاع ، كان هو ذاته يكتب لاتينية ممسوخة الى حد ما ــ مما يدل على أن لغة الكنيسة كانت قد ماتت بالفعل فى القرن السابع (١) . وقد تدهورت المدارس التى كان يشرف عليها أشخاص علمانيون ، وأغلقت واحدة بعد الأخرى . وبعد وقت قصير لم تعد هناك نظم تعليمية على الاطلاق ، الا فى المدارس الكاثوليكية التى كان على الأساقفة أن يحافظوا عليها لكى يضمنوا استمرار تخرج القساوسة فيها . وعلى هذا النحو تمكنت الكنيسة ، لأول مرة ، من تحقيق احتكار التعليم ، وهو الاحتكار الذى تدين له بنفوذها غير العادى فى المجتمعات الأوربية الغربية (٢) . وهكذا اصطبغت الدولة بالصبغة الكنسية ، وذلك أولا لمجرد كون الكنيسة هى التى تقدم موظفى الدولة وتعلمهم ، كما أن النظرة الكنسية الى الحياة أصبحت هى السائدة بين المتعلمين ممن لا يدخلون فى نطاق الكهنوت ، لأن مدارس الكاتدرائية ثم الرهبان كانت هى المؤسسات التعليمية الوحيدة التى كان يمكنهم ارسال أبنائهم اليها .

وظلت الكنيسة هى التى تكلف الفنانين بالقيام بأهم الأعمال اذ أن الأساقفة ظلوا يطلبون بناء كنائس ، ويستخدمون بنائين ونجارين وسباكين وصناع زجاج ومزخرفين ، وربما نحاتين ومصورين أيضا . ونظرا الى قلة الآثار الباقية من هذا العهد ، فاننا لا نستطيع أن نكون فكرة دقيقة عن هذا النشاط الفنى ، ولكن اذا كان لنا أن نستخلص نتائج عامة من المخطوطات المصورة القليلة الباقية ، فان هذا النشاط الفنى لم يكن أكثر من امتداد محاك للفن الرومانى المتأخر ، وتكرارا لفن عصر الهجرة .

ففى ذلك الوقت لم يعد أحد فى الغرب يستطيع أن يصور الجسم تصويرا تشكيليا ، بل ان كل شيء كان يقتصر على الزخرف السطحى

---

(1) Ibid., p. 380

(2) H. Pirenne : A Hist. of Europe, p. 58.

المجرد ، وعلى تشابك الخطوط ، والكتابة الزخرفية . ونظرا الى سيطرة أسلوب الحياة الريفى ، فقد كانت الموضوعات المستخدمة فى الفن الزخرفى هى ذاتها قوالب الفن الريفى التقليدى : أعنى الدائرة والخط الحلزونى ، والأشرطة والخطوط المائلة المتشابكة ، والأسماك والطيور والأغصان والفروع النباتية فى بعض الأحيان ، وكان ذلك هو التجديد الوحيد الذى حدث به تقدم على عصر الهجرة . ولقد كانت هذه فى الوقت ذاته هى موضوعات فن الحدادة ، الذى تنتمى اليه معظم الأمثلة الباقية . وتدل كثرتها النسبية فى العدد على اتجـاه الاهتمـام الفنى لهـذا المجتمع البدائى . فالفن كان يعنى فى المحل الأول ، التزيين والتجميل ، وصناعة الأدوات المزخرفة بطريقة استعراضية ، وصـناعة المجوهرات النفيسة . أى أن وظيفة الفن عندئذ كانت تقتصر على المباهاة بامتلاك القوة والثروة — وهى وظيفة مازال الفن يحتفظ بها فى كثير من الأحيان بصورة متسامية فى الحضارات التى تفوق هذه تقـدما بكثير .

وبتتويج شرلمان طرأ تغير أساسى على طبيعة الملكية الفرنجية . فقد تحولت السلطة الزمنية للميروفنجيين الى سلطة روحية لاهوتية ، واصبح ملك الفرنجة حاميا للعـالم المسيحى . وعمل الكارولينجيون على دعـم السلطة المنهارة لملوك الفرنجة ، ولكنهم كانوا عاجزين عن كسر شوكة الأرستقراطية لأنهم كانوا يدينون بمركزهم الخاص لها الى حد ما . صحيح أن كبار الموظفين والحكام المحليين Counts أصبحوا ، منـذ القرن التاسع ، من الحاشية الخاضعة للملك ، غير أن مصالحهم كانت فى كثير من الأحيان تصطدم مع مصالح التاج الى حد انهم أصـبحوا بمضى الوقت عاجزين عن التمسك بولائهم للملك . ولم تكن زيادة سلطة الدولة تؤدى الى زيادة قوتهم وثروتهم ، وانما كانت تؤدى الى نقصانها . والواقع أن الحكومة المركزية حين تركت ادارة الاقليم الريفية لهم ، قد طالبت لنفسها بالخدمات الرسمية لطبقة كان لابد — ان عاجلا أو آجلا — أن يتضح عداؤها للدولة ، وكانت تزداد تحررا فى حكمها وسيطرتها نظرا الى عدم وجود سلك وظيفى له مراتب دنيا ومتوسطة . ولم يكن فى مقدور الملك أن يفعل الكثير ازاء هؤلاء الحكام المحليين العصاة — اذ انه كان ، قبل كل شىء ، لا يستطيع أن يعزلهم لأنهم لم يكونوا موظفين بالمعنى المألوف ، وانما كانوا أناسا يشعر الفلاحون أنهم يشبهونهم فى أمور كثيرة ، وظلوا طوال عدة أجيال أغنى سكان المنطقة وأكثرهم احتراما . ولو جىء بموظفين جدد ليحلوا محلهم لبدوا بالقياس اليهم غربـاء دخلاء (١) . والأهم من ذلك أن الملك والـدولة كانا عاجزين عن منع

(1) Ibid., p. 111-12.

الفلاحين من التوسع فى ضم أراضيهم الى اراضى الحكام المحليين لكى يتسلموها منهم من جديد بعد أن يضمنوا حمايتهم لهم . وكان الاتجاه العام هو اتجاه الى تكوين مقاطعات وامارات ريفية كبيرة ، وعلى الرغم من ان التطور النهائى لهذا الاتجاه كان لا يزال بعيدا عن عصر شرلمان ، فان السلطة الملكية كانت من الضعف بحيث اضطر الملك مرة اخرى الى أن يتظاهر بقدر من القوة يفوق ماكان لديه بالفعل : واوضح علامات هذا التظاهر هى أن يبـدو أمام المـلأ على انه هو الراس الأعلى للدولة الروحية الزمنية الجديدة ، وان يجعل من بلاطه المركز الرئيسى للاتجاهات الجديدة وللثقافة فى الامبراطورية .

وهكذا فان شرلمان ، الذى كان قد شيد فى اكس لاشابل اكاديمية أدبية وورشة فنية (أو مشغلا فنيا) فى القصر ، وجمع فى صعيد واحد أفضل علماء عصره ، قد انشأ مقرا للفنون جعل من بلاطه انموذجا للبلاط الاوروبى ، وكان يمثل اتجاها جديدا فى هذا المجال ، وذلك على الرغم مما أبداه الأباطرة الرومان والبيزنطيون من اهتمام عظيم بالفنون فى بلاطهم . فلأول مرة منذ عصر هادريان وماركوس أوريليوس نجد حاكما فى الغرب لا يكتفى بابداء اهتمام حقيقى بالعلم والفن والأدب ، بل يعمل على تنفيذ برنامج ثقافى خاص به . ومع ذلك فان احياء الثقافة العقلية لم يكن الا الهدف غير المباشر الذى استهدف الأمبراطور تحقيقه من انشاء الأكاديميات الأدبية ، أما هدفه الحقيقى فكان تدريب الوظفين اللازمين لجهازه الادارى . وهكذا كان الأدب الرومانى يعد فى هـذه الأكاديميات مجموعة من نماذج الأسلوب اللاتينى الجيد قبل كل شىء ، وكان الهدف الرئيسى من دراسته هو اكتساب الطاقة فى اللغة الرسمية . وفيما يتعلق بالمعاهد ذاتها ، فقد شك الباحثون فى الآونة الأخيرة فى وجود ما يسمى « بمدرسة القصر » ، التى كان يظن من قبل أن أبنـاء الأسر الراقية كانوا يتلقون تعليمهم فيها ، وأصبح من الشائع اليوم القول بأن افتراض وجود مثل هذه المدرسة بالفعل انما يرجع الى سوء فهم للنصوص التى كان لفظ scholares. لا يدل فيها على تلاميذ « مدرسة القصر schola palatina » ، وانما يدل ــ كما يرى الباحثون اليوم ــ على أولئك الذين كان يرعاهم الامبراطور ، اى على الأرستقراطيين الشبان الذين كانوا يتلقون فى القصر تدريبا عمليا يؤهلهم للقيام بأعمال الجندية واللاضطلاع بالوظائف العامة (١) . ومن جهـة أخرى فان من الأمور التى لا يتطرق اليها الشك انه كانت توجد فى بلاط شرلمان جماعة ادبية من الشعراء والعلماء ، لها اجتماعاتها المنظمة ومسابقاتها ، وكانت

(1) F. Lot : La fin du monde antique. p. 438.

تؤلف فى واقع الأمر اكاديمية بالمعنى الصحيح . كذلك يحق لنا أن نجزم بوجود ورشة فنية تابعة للبلاط ، كانت تنتج فيها المخطوطات المصورة والموضوعات والمصنوعات الفنية .

ولقد كان برنامج شرلمان الثقافى جزءا من خطة أوسع ، تهـــدف الى احياء المثل العليا للعصر الكلاسيكى القديم . وعلى الرغم من ان الفكرة الرئيسية فى هذه الخطة كانت مرتبطة بهدف سياسى هو احياء السلطة الرومانية الشاملة ، فقد كانت تلك اول حركة شاملة ، وخلاقة ترمى الى اعادة استيعاب الحضارة الكلاسيكية .

والواقع انه ليس من الممكن قبول الرأى القائل ان العصور الوسطى لم تشعر قط بابتعادها عن العصر الكلاسيكى القديم ، وكانت على الدوام تعد نفسها وريثته المباشرة (١) . فالفارق الرئيسى بين حركة الأحيـــاء الكارولينجية والعصر المسيحى القديم انما ينحصر فى أن حركة الاحياء لم تكن مجرد امتداد للتراث الرومانى ، وانما كانت اعادة كشف له . فلأول مرة أصبح العصر الكلاسيكى القديم تجربة ثقافية يرتبط بهـا شعور باعادة اكتشاف شىء كان قد فقد من قبل ، بل باعادة اكتسابه من جديد . وتدل هذه التجربة على ميلاد الانسان الغربى (٢) . ماداm ما يميز هذا الانسان ليس الامتلاك الفعلى للحضارة الكلاسيكية ، وانما الصراع من أجل امتلاكها . وقد اكتفى عصر شرلمان بتلقى تراث العصر الكلاسيكى القديم هذا من مصدر غير مباشر ، اذ كان الفن الرومانى المتأخر فى القرنين الرابع والخامس ، والفن البيزنطى فى القرون التالية ، يكونان مستودعا للافكار والصور الفنية كان عصر شرلمان يستمد منه نماذجه والهامه . وعلى الرغم من أن عصر شرلمان ، تمشيا منه مع اتجاهه الواضح الى الاحياء والبعث من جديد ، كان لديه ميل خاص الى محاولة محاكاة اتجاهات الرومان الفخورة الجريئة ، فانه لم يعرف طريقه الى العصر الكلاسيكى القديم الا عن طريق وسيط متأخر ، هو الفن المسيحى . وكانت ابرز مظاهر هذا الانفصال عن العصر الكلاسيكى القديم هى أن النحت الأثرى لدى الرومان الذى كان المسيحيون الأوائل قد أصبحوا بالفعل عاجزين تمام العجز عن فهمه ، ظل ايضا مستغلقا على أفهام الناس فى عصر الأحياء الكارولينجى . ولهذا السبب يعتقد (دهيو Dehio) أن استيعاب العصر الكارولينجى للحضارة الكلاسيكية لم يكن احياء بالمعنى

---

(1) Gaston Paris : Esquisse hist. de la litt. franç au moyen-âge, 1907, p. 75.

(2) C.H. Becker : «Vom Werden und Wesen der islamischen Welt,» Islamstudien, 1, 1924, p. 34.

الصحيح ، وانما كان مجرد استمرار للحضارة الكلاسيكية المتأخرة (١). غير ان الفن الكارولنجي حقق بالفعل تجديدا حاسما - كما ذكر (دهيو) ذاته - (٢) وذلك بتجاوزه للأسلوب الزخرفي السطحي الذي كان يتصف به عصر الهجرة ، واعادته للجسم البشري حقيقته ذات الابعاد الثلاثة . وهذه الصفة في ذاتها تذكرنا بالعصر الكلاسيكي القديم أكثر مما تذكرنا بالعصر المسيحي القديم . ومع ذلك فاننا نصادف في الفن الكارولنجي تصويرا فنيا للهيئات الجسمية ، يختلف به عن النظرة الزخرفية الخالصة في عصر الهجرة ، بل اننا نصادف ايضا فهما للفن كان ايهاميا illusionistic الى حد ما ، وهو فهم كان يختلف به عن فن العصور المسيحية الأولى . فهذا الفن يعمل على احياء الاحساس التجسيمي النحتي لدى العصر القديم ، بل على احياء نظرته الانطباعية ايضا . وقد تبقى لنا منه ، الى جانب صور الاهداء في كتب الاناجيل الخاصة بالامبراطور ، وهي الصور التي بنيت على تصميم رائع وأديت بطريقة زاخرة سخية ، تلك الرسوم القلمية السريعة النابضة بالحياة التي كانت تزين كتاب المزامير الذي عثر عليه فيه مدينة أوتريخت ، وهي رسوم كان المصدر الذي استمدت منه أسلوبها هو حقا نماذج مسيحية شرقية(٣) ، ولكنها بلغت من العمق الانطباعي والقوة التعبيرية حدا لم يكن له نظير في جميع القرون التي انقضت منذ نهاية العصر الهليني . والأمر الذي يسترعي النظر ليس هو أن هذه الطريقة الارتجالية في العرض كانت تمارس في نفس الوقت مع اسلوب البلاط الهادىء الوقور ، وانما كانت من حيث مستواها أروع بكثير من فن البلاط ، على الرغم مما كان يتميز به هذا الأخير من أسلوب وموارد وطرق للعرض أعظم ثراء بكثير .

فمن الواضح أن مخطوطا مثل كتاب المزامير في أوتريخت ، بما فيه من رسوم تخطيطية بسيطة غير ملونة ، لم يكن من الممكن أن يفي بمطالب البلاط المترفة ، وانما كان موجها الى مجال اكثر تواضعا ، يهتم بالجانب التصويري أكثر مما يهتم بالجانب الزخرفي للفن . وهنا نجد انفسنا اكثر اضطرارا الى القيام بذلك التمييز الذي سبق لنا أن قمنا به في تحليلنا للفن البيزنطي - واعني به التمييز بين المخطوطات تبعا لحجم المنمنمات وأسلوبها ، والتفرقة بين المخطوطات «الارستقراطية» ، التي تحوي صورا متعددة الألوان تملأ الصفحة بأكملها ، وبين المخطوطات «الجماهيرية» التي لا توجد بها رسوم الا في الهوامش(٤) . وبطبيعة

(1) Dehio, op. cit., p. 62.
(2) Ibid., p. 60.
(3) H. Graeven : «Die Vorlage des Utrechtpsalters,» Repertorium fuer Kunstwiss., 1898, XXI, pp. 28 ff.
(4) Roger Hinks : Carolingian Art. 1935, p. 117.

الحال ، فلا يمكن أن يعزى اختلاف مستوى الأعمال الفنية ، الى العوامل الاجتماعية فى هذه الحالة ، أكثر مما يعزى اليها فى أية حالة أخرى ، ومع ذلك فمن الجائز أن يكون شعور الفنان بمزيد من حوية الحركة فى عالم الفن غير الرسمى قد ساعد على اكتساب عمله الفنى مزيدا من التلقائية والطابع المباشر . وكما أن الأداء التفصيلى المدقق للمخطوطات الفاخرة يؤدى الى أسلوب سكونى جامد ، فان الطريقة التخطيطية السريعة للرسوم القلمية « الرخيصة » تشجع على اتباع الطريقة الدينامية الانطباعية .

ولقد كان من الشائع أن يطلق على الأسلوب التصويرى الرحب للمنمنمات التى تشغل صفحات بأكملها ، والتى تلون بألوان سميكة ثقيلة ، اسم اسلوب مدرسة القصر فى اكس لاشابل أو انجلهيم او اية مدينة أخرى كان يتمثل فيها ، على حين ان الاسلوب الانطباعى الرقيق الحساس ، الذى يتمثل فى كتاب المزامير فى أوتريخت ، كان يسمى بالأسلوب المحلى لمدرسة ريمز ، وهى المدرسة التى كانت تخضع ، بدرجات متفاوتة ، لمؤثرات انجلو سكسونية . ولم يفقد التمييز الجغرافى بين مختلف الاساليب ما كان يعزى اليه قبل ذلك من أهمية الا بعد أن ثبت أن بعض المخطوطات الفاخرة التى كانت تنتج بعناية فائقة ، كان أصلها يرجع الى قاعات الكتابة فى ريمز أو ضواحيها(١) . واذن فمن الواضح ان أصل الاختلاف فى الأساليب ينبغى أن يلتمس فى اختلاف المراكز الاجتماعية لمن يرعون الفنانين ، أكثر مما يلتمس فى اختلاف مواطن الفنانين أنفسهم او تباين التراث المحلى للورش الفنية . وهكذا كانت تنتج فى قاعة الكتابة الواحدة مخطوطات تتباين فيما بينها الى أقصى حد ـ اذا استثنينا بعض أوجه الشبه فى الأسلوب ـ بعضها يتبع فيه اسلوب البلاط المدقق شبه الكلاسيكى ، وبعضها الآخر يتبع طريقة الرهبان التخطيطية البسيطة .

ولا جدال فى أن الورشة الفنية للقصر كانت هى المركز الرئيسى للنشاط الفنى ، ففيها بدأت حركة الاحياء الفنى ، ويبدو أنها هى المكان الذى نظمت فيه قاعات تزيين الكتب scriptoria الخاصة بالأديرة (٢) . ومن المؤكد أن الورش الفنية workshops للأديرة لم تحتكر هذا الميدان الا فيما بعد . والأرجح أنه كان يوجد فى عصر شرلمان من

(1) Georg Swarzenski : «Die karoling. Mal. u. Plastik in Reims,» Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1902.

(2) Louis Réau-Gustave Cohen : L'Art du moyen-âge et la civilization franç., 1935, pp. 264-5. — R. Hinks, op. cit., p. 109.

الرهبان في ورشة القصر بقدر ما اصبح يوجد فيما بعد من الأشخاص العلمانيين في الأديرة . وعلى أية حال فلابد أنه كانت تستخدم قاعات كتابة متعددة في العصر الكارولينجي ، وتشهد على ذلك الكثرة النسبية في عدد المخطوطات المحفوظة ، بل وتنوع أساليبها الفنية . وبهذه المناسبة فان من الحقائق الجديرة بالملاحظة أن النماذج الباقية من أعمال العاج المشغول كانت في عمومها أفضل بكثير من المنمنمات الباقية. ذلك لأن صعوبة طريقة الانتاج تؤدى الى مزيد من الارتفاع في مستواه، ومن الواضح أن الهواة الذين لم يكونوا يجدون صعوبة في الحصول على عمل في قاعات الكتابة ، لم يكن يوثق بهم في التعامل بالمواد الأكثر قيمة (١) . ولكن منتجات جميع هذه الورش الفنية تشترك في سمة واحدة ، سواء أكانت أعمال تصوير أم حفر أم أشغالا معدنية : فهي جميعا صغيرة نسبيا في الحجم . وتبدو هذه السمة لأول وهلة غير متمشية مع اتجاه فن البلاط الى محاكاة الأسلوب الأثرى الضخم monumental للعصر الكلاسيكى القديم ، اذ أن هذا النوع من الفن يسعى عادة الى بلوغ العظمة الخارجية فضلا عن الداخلية . على أن تفضيل الفن الصغير النطاق في العصر الكارولينجي كان مرتبطا بحياة ذلك العصر ، التي كانت لا تزال مفتقرة الى الثبات والاستقرار ، وكانت تتسم بطابع البداوة . وقد أشار البعض الى أن الشعوب البدوية لم يكن لديها أبدا فن أثرى ضخم ، وانما كانت تنتج أصغر الموضوعات الزخرفية الممكنة وأسهلها حملا (٢) . ومما يدل على أن الحضارة الكارولينجية كان لها طابع « البداوة » ، أن المدن أصبحت تحتل فيها مركزا ثانويا ، وأن المقر الملكي كان يتغير على الدوام ، وهذان عاملان كافيان لتبرير تفضيل الأعمال الفنية الصغيرة الحجم ، حتى لو لم يكونا كافيين لتقديم تفسير كامل لهذه الظاهرة .

(1) Dehio, op. cit., p. 63

(2) R. Hinks, op. cit., pp. 105, 209.

الفصل الخامس

شعراء الملاحم وجمهورهم

يذكر اينهارت Einhart أن شرلمان أمر بجمع وتسجيل «الاغانى البربرية القديمة» التى تتحدث عن العداوات والمعارك الغابرة . ومن الواضح ان هذه كانت أغانى تتعلق بأبطال عصر الهجرة ، مثل ثيودوريك Theodoric و«ايرمانريك» Ermaneric و «اتيلا» Attila ، وجنودهم الشجعان ، وهى اغان كانت قد تحولت بالفعل فى العصور السابقة الى ملاحم متفاوتة الطول . أما فى أيام شرلمان فلم تعد الملاحم تلائم ذواق المثقفين من الناس ، وأصبحت الاشعار الكلاسيكية والثقافية أكثر شيوعا من الملاحم . وحتى الملك ذاته لايمكن أن يكون قد أبدى أكثر من اهتمام تاريخى محض بأغانى الملاحم القديمة . واذا كان الأمر الذى أصدره بتسجيلها يدل على شىء فانما يدل على أنها كانت مهددة بالانقراض . غير ان المجموعة التى كونها شرلمان قد فقدت بدورها . ولم يعد الجيل التالى ، المؤلف من لويس الخاشع Louis the Pious ومعاصريه مهتما بهذه الأشعار . وأصبح من الضرورى تحوير الشكل الملحمى بحيث يلائم المعلومات الواردة فى الكتاب المقدس ، ويعبر عن وجهة النظر الكهنوتية ، حتى لا يختفى كل الاختفاء من ميدان الأدب . والارجح أن رجال الكهنوت هم الذين أشرفوا على اعداد المجموعة التى امر شرلمان بجمعها ، بل ان رجال الدين لابد أنهم كانوا يعملون على اعداد القصص البطولية حتى فى عهد أسبق ، وذلك اذا حكمنا على الامر على اساس قصة بيولف Beowulf . ومع ذلك فلابد ان الشعر البطولى قد حفظ الى جانب ادب الأديرة على صورة اخرى ، اقرب الى الأصل ، قبل ان يبعث مرة اخرى الى الحياة فى ملاحم البلاط الفروسية . ولابد انه كان ، قبل كل شىء ، يلقى اعجابا لدى جمهور أوسع مما كان يلقاه الشعر الأدبى المحض لدى رجال الدين ، وربما كان جمهوره أوسع نطاقا من جمهور الأنشودة البطولية القديمة . ولقد كان البلاط والنبلاء الريفيون يحظرون هذا النوع من الشعر ، واذا كان قد

ظل حيا لدى أية جماعة من الناس – وهو قد ظل حيا بالفعل – فلا يمكن الا ن يكون قد عاش بين الطبقات الدنيا . ولــكن ، أيا كان الأمر ، فان هذا الشعر لم يكتسب شعبية الا فى القرون الواقعة بين نهاية العصر البطولى وبداية عصر الفروسيـــة . وحتى فى ذلك الوقت لم يصـــبح شعرا شعبيا بالمعنى الحقيقى لهذا اللفظ . وانما ظل فى أيدى شـــعراء محترفين كانوا – على الرغم من شعبيتهم – لا يشتركون مع الأســلوب الشعبى اللاشخصى الساذج فى شيء .

وهكذا فان «الملحمة الشعبية» التى تحدثت عنها الكتب الرومانتيكية فى تاريخ الأدب ، لم تكن لها فى الأصل أية صلة بعامةالشعب. ذلك لأن اغانى المسابقات prize-songs والاناشيد البطولية ، التى هى مصدر هذه الملاحم ، كانت أنقى صور الشعر الطبقى التى انتجتها أية طبقـــة مسيطرة على مر التاريخ . فهى لم تكن شعرا ابتكره «الشعب» أو انشده او عمل على نشره فى الخارج ، ولا كانت موجهة الى الشعب أو ملائمة لطبيعته ، وانما كانت شعرا فنيا ، وفنا ارستقراطيا بمعنى الــكلمة . وكانت هذه الملاحم تهتم بمناقب الطبقة العليـــا المحـــاربة وتجاربها ، وتتملق شهرتها للشهرة والمجد ، وتعكس كبرياءها البطولى ، ونظرتها الاخلاقية البطولية التراجيدية ، ولم تكن فقط موجهة الى افراد هـــذه الطبقة بوصفهم جمهورها الوحيـــد الممـــكن ، بل كانت أيضا تســـتمد شعراءها منهم ، فى البداية على الأقل . صحيح أن قدماء التيوتونيين كان لديهم ، قبل هذا الشعر الأرستقراطى ومعه ، شعر محلى اقليمى ، هو شعر مؤلف من أنواع شعائرية ، ومن رقى ســـحرية ، وفوازير ، وحكم ، واشعار غنائية اجتماعية قصيرة – أعنى أناشيـــد راقصـــة ، وأناشيد للعمل ، وللغناء الجمـــاعى ، كانت تنشـــد فى المــآدب وفى الشعائر الجنائزية . وكانت هذه الأنواع من الأشعار ملــكا مشـــاعا للشـــعب بأسره ، دون تمايز أو تفرقة ، وان لم تكن تؤدى ضرورة بصورة جماعية مشتركة(١) . ويبدو أن أغنية المسابقات والأنشودة البطولية قد ابتدعا لأول مرة فى عصر الهجرة ، وذلك على خلاف هذا الشعر المحلى ، ويمكن ان يعزى طابعهـــا الأرستقراطى الى القـــلاقل الاجتماعيـــة التى اقترنت بالغزو الناجح ووضعت حدا لمـــا كانت تتسم به الفترة السابقة من تجانس نسبى فى الأحوال الثقافية . فكما أن تركيب المجتمع أصبح اكثر تمايزا نتيجة للغزوات الجديدة ، واتساع نطاق الملــكية ، واقامة

---

(1) Andreas Heusler : Die altgerm. Dicht., 1929, p. 107 — CF. the same in John. Hoops : Reallex. d. german. Altertumskunde, I, 1911-13, p. 459.

دول جديدة ، فقد نما بالمثل شـــعر طبقي الى جانب الأنواع المحليـة للشعر ، والأرجح أن القوة الدافعة الى ظهور هذا الشعر الطبقي [قـد أتت من العناصر الجديدة في الطبقة الأرستقراطية . ولم يـكن هـذا الشعر ملـكا خاصا لفئة مميزة ، مقفلة على ذاتها ، شاعرة بوضعهـا الطبقي ، من فئات المجتمع ، وانما كان أيضا فنا مدروسا ، له خصائصه الفريدة ، اكتسب بالمران ، وكان من خلق شعراء محترفين يعملون في خدمة الطبقة الحاكمة .

والأرجح ان أول شعراء عصر الهجـرة والعصر البطولي . الذين ظهروا بوصفهم شخصيات متميـزه ، كانوا لايزالون هم انفسـهم من من المحاربين . وكانوا من بين اتباع الملك الشخصيين(١). ففي قصـة « بيولف » على الاول بجد الأمراء والابطال يقومون بدور ايجـابي في الشعر . ولـكن سرعان ما حل شعراء محترفون محل هؤلاء الهـواه المثقفين ، واصبح هؤلاء الشعراء المحترفون . منذ ذلك الحين . ينتمون الى فئه المشتغلين الدائمين الملحقين بالقصر الملـكي ، ولم يعودوا في معظم الاحيان من المحاربين . ويبدو ان شاعر البلاط لدى التيوتونيين الغربيين ـ الذي كان يطلق عليه اسم « سكوب » scop ـ كان منذ بدايه الأمر متخصصا في الشعر خبيرا به . أما شـاعر البلاط لدى التيوتونيين الشماليين ـ المسمى « سكالد » skald ـ فقد ظل محاربا في نفس الوقت الذي كان فيه شاعرا محترفا ، وأدى به عمله كمستشار موثوق به لدى الأمير . الى احتفاظه ببعض خصائص المنشد الحـكيم الواسع المعرفة الذي عرفته العصور القديمه . ومن الامور التي تسترعي النظر حقا ان فكرة انتساب الشعر الى صاحبه كانت اوضح ظهورا لدى التيوتونيين الشماليين منها لدى القبائل التيوتونية الأخرى ، التي كان شاعر البلاط فيها ينشد بعض أغانيه الخاصـة ، وبعض أغاني الشعراء الآخرين ، دون أن يؤكد الفارق بينهما ، ودون ان يطلب اليـه أحد تحديد مؤلف الأغاني : فلم يكن المستمعون يصفقون الا للأداء الفعلي . أما لدى النرويجيين ، فقد كان هناك تمييز قاطع بين الشاعر والمنشد ، فهم لم يعرفوا فكرة انتساب الشعر الى صاحبه فحسب ، بل كانوا يتباهون بها الى حد الافراط ، ويبدون اهتماما كبيرا بأصـالة الابداع الشعري . وقد حفظت عندهم أسماء المؤلفين مع المؤلفات ذاتها : وهي ظاهرة لم تحدث في أي مكان آخر الا بعد ظهور المؤلف الكاتب ، وربما كانت مرتبطة في الشمال بالهيبة التي كان يتمتع بها الشاعر بوصفـه محاربا .

(1) Herman Schneider : German. Heldensage, I, 1928, pp. 11, 32.

والأرجح أن القوط الشرقيين انفسهم كان لديهم شعراؤهم المحترفين . فالمؤرخ كاسيودورس Cassiodorus يذكر أن ثيودوريك Theodoric قد بعث الى كلوفيس ، ملك الفرنجة ، بمنشد وعازف للصنج harp . ويدل الوصف الذى قدمه بريسكوس Priscus على أن مثال هؤلاء المغنين كانوا يعملون فى بلاط اتيلا . ومع ذلك فان روايته لا تنبئنا بوضوح ان كانوا بالفعل يحتلون منصبا رسميا فى البلاط بوصفهم شعراء . كما اننا لا نعرف أى شيء محدد عن سلطة الشاعر المحترف عند التيوتونيين فى العصر البطولى . فالبعض يؤكد ، من ناحية ، أن الشعراء والمنشدين كانوا ينتمون الى مجتمع البلاط ، وكانت تربطهم بالأمير صلة شخصية وثيقة ، ولكن البعض الآخر يذكرنا باننا لا نجد فى « بيولف » مثلا أى ذكر لهم بالاسم ، وأن نفوذهم ، بالتالى ، لم يكن من الممكن أن يكون كبيرا . والأمر الذى نعلمه عن يقين هو أن شاعر البلاط الانجليزى كان له مركز رسمى ثابت منذ القرن الثامن فصاعدا(١) ، ولابد أن جميع التيوتونيين قد أخذوا بهذا النظام بمضى الوقت . ومع ذلك فان هذا النظام لم يدم طويلا ، وسرعان ما نسمع عن المنشد المتنقل وهو يتجول من بلاط الى بلاط ، ومن قلعة الى قلعة ، ليرفه عن المجتمع المثقف . غير أن هذا التغيير لايؤدى الى تلك النتائج التى قد يتخيلها المرء : اذ أن الأشعار ظلت تحتفظ بطابع البلاط ، وان اختلف الأمراء والأبطال الذين كانت هذه الأشعار موجهة اليهم فى كل حالة . وعلى أية حال فان المنشد المتنقل كان أكثر تأكيدا للعنصر الاحترافى من المنشد المعين فى البلاط بصفة دائمة ، الذى ظلت علاقته بمجتمع البلاط غير محددة المعالم . ولكن الواجب على كل حال الا نخلط بين شاعر البلاط المتنقل وبين المنشد العادى الجوال والشاعر المغنى غير الرسمى ، الذى ظهر فى فترة تالية ، ذلك لأن الشقة بين النوعين لم تضق الا بعد أن فقد المنشد الدنيوى الحظوة بين اهل البلاط ، واصبح عليه أن يجد جمهوره بين أروقة الخانات وفى زحام الأسواق .

وقد روى « بريسكوس » أن مآدب العشاء فى بلاط اتيلا كانت تعقبها أغان للمسابقات وأغان للحرب ، تتلوها فواصل هزلية يؤديها المهرجون الذين ينبغى أن ينظر اليهم على أنهم ورثة المقلدين mimes القدماء من جهة ، وعلى أنهم أسلاف المنشد الجوال « المنستريل » minstrel فى العصور الوسطى من جهة أخرى . ومن الجائز أن التمييز بين مجالى الجد والهزال لم يكن فى المراحل الأولى قاطعا كما

(1) H.M. Chadwick : The Heroic Age, 1912, p. 93.

أصبح فيما بعد ، عنـدما ازداد المنشـد ، من حيث هو موظف في البلاط ، تميزا عن المقلد بالتدريج ، وان كان قـد عاد مرة اخرى الى الاقتراب من هذا الأسلوب عندما اصبـح شاعرا جوالا «منستريل» . والواقع ان منافسة المقلدين (١) كانت أهم الأسباب المؤدية الى المحنـة التى أصابت منشدى البلاط فى القرنين الثامن والتاسع ، الى جانب الموقف العدائى لرجال الدين(٢) . وتدهور قصور البلاط الصغرى(٣) . فالمنشد المثقف للاناشيد البطولية فى البلاط قد اختفى باختفاء الروح البطولية لجمهوره ، غير أن الشعر البطولى ظل باقيا بعد العصر البطولى، وكان اطول عمرا من المجتمع الذى يدين له بوجوده . وقد تحول ، بعد تدهور الثقافة العسكرية الارستقراطية ، من فن تهتم به طبقة معينة ، الى فن عام شامل ، ولا يمكن تفسير سهولة حدوث هـذا التحول ، واستمتاع الطبقات العليا والدنيا معا ، فى وقت واحد تقريبا ، بنفس النوع من الشعر ، وفهمها له ، الا بافتراض أن الفارق فى المستويات الثقافية بين الحكام والمحكومين لم يكن كبيرا الى الحد الذى أصبح عليه فى العصور المتأخرة . صحيح أن الحكام كانوا يعيشون منذ البداية فى مجال مختلف عن ذلك الذى يعيش فيه الشعب ، ولـكنهم لم يـكونوا قد ازدادوا بعد وعيا بالهوة التى تفصل بينهم وبين الطبقات الدنيا(٤) .

والواقع أن النظرية الرومانتيكية القائلة ان الملاحم البطولية كانت فنا شعبيا ، لم تكن الا محاولة لتفسير العنصر التاريخى فى الملاحم . ولم يكن الرومانتيكيون قد تنبهوا بعد الى وظيفة الدعاية التى يقـوم بها الفن ، بل كانت الفكرة القائلة ان الارستقراطية العسكرية ربما كانت لها مصلحة عملية فى الشعر ، غريبة كل الغرابة عن أذهانهم . والحق ان نظرتهم «المثالية» الى الحياة والثقافة لم تكن لتسمح لهم بالاعتراف بأن هؤلاء الأبطال انما كانوا يحاولون ، فى أشعارهم ، أن يعلوا من قدر اقرانهم واقربائهم ، وأن مصلحتهم فى نشر الأحداث الكبرى عن طريق الشعر لم تكن مصلحة عقلية خالصة . ولما لم يكن المفكرون النظريون الرومانتيكيون على استعداد ، من جهة اخرى ، للاعتراف بأن شـعراء الأقاصيص والملاحم البطولية قد استمدوا مادة أشعارهم من سجلات التاريخ ـ وهى فكرة لم تبدأ فى الظهور الا فى عصرنا هذا ـ فان ما كان فى استطاعتهم أن يفعلوه هو ان يفسروا الموضوعات التاريخية فى الملحمة

(1) A. Heusler, in Hoops' «Reallexikon», I, p. 462.
(2) Koberstein-Bartsch : Gesch. d. deutschen National-Lit., I, 1871, 5th edit., pp. 17, 41-2.
(3) Rudolf Koegel : Gesch. der deutschen Lit., I, 1894, p. 146.
(4) W.P. Ker : Epic and Romance, 2nd edit., 1908, p. 7.

على أنهـا مبنية على تراث يفترض أنه مستمد مباشرة من الحوادث ذاتها ، انتقل من فم الى فم ، ومن جيل الى جيل ، حتى اتخذ آخر الأمر صورة الرواية المكتملة فى الأشعار الملحمية . كذلك فان استمرار بقاء الروايات على أفواه الناس كان فى الوقت ذاته أبسط تفسير لذلك النوع من الحياة « تحت الأرض » ، الذى عاشته الملاحم فيما بين عهدى ظهورها فى عصر الهجرات وفى عصر الفروسية .

وبهذه المناسبة فان الحركة الرومانتيكية كانت ترى فى هذه المظاهر ذاتها ــ أعنى الأشعار فى صورتها النهائية ــ مجرد « محطات » فى تطور متصل متجانس كل التجانس . وفى رأى هذه الحركة أن المهم من أجل فهم العملية بأسرها فهما حقيقيا ليس هو مواضع الوقوف ، وانما هو النمو غير المنقطع ، والتراث الحى ، وحياة السيرة البطولية ذاتها .

ولقد ذهب ياكوب جريم Jakob Grimm ، فى نظرته الصوفية الى الفن الشعبى ، الى حد القول بأن من غير المعقول أن تكون أية ملحمة شعبية قد « ألفت » فى أى وقت . ففى رأيه انها ألفت نفسها ، وهو يتخيل تطورها على أنه مماثل لظهور النبات ونموه . وقد اتفقت الحركة الرومانتيكية بأسرها على القول بأن الملاحم لم يكن لها شأن بالشاعر المنفرد المتأمل الذى يمارس فنه بوصفه صناعة بارعة اكتسبت بالتعلم ، وانما هى فى رأيها نتاج تلقائى غير تأملى ، وغير واع ، لشعب خلاق . وقد وصفت الحركة الرومانتيكية الشعر الشعبى ، من جهة ، بأنه ارتجال جماعى ، ومن جهة أخرى بأنه عملية عضوية بطيئة مطردة ، لا تتمشى على الاطلاق مع فكرة الخطوات المتقطعة ، المتعمدة ، التى تعزى الى فرد واحد . وهكذا قيل عن الملحمة الشعبية انها « تنمو » بانتقال السيرة البطولية heroic saga من جيل الى آخر ، ولا تكف عن النمو الا عندما تدخل نطاق الأدب بمعناه الصحيح . ويستخدم تعبير « السيرة البطولية » هنا للدلالة على الشكل الذى تكون فيه الملحمة لاتزال ملكا بأكملها للشعب ، والذى يدين له الشاعر الملحمى بأفضل جزء فى عمله . ولكن ، حتى فى الحالات التى يكون فيها الانتقال الشفوى للحوادث التاريخية أمرا مسلما به ، فان المهم فى الأمر ليس هو مدى انتفاع الشاعر من المادة المنقولة بالتراث ، بل مدى امكان وصف هذه المادة بأنها «سيرة بطولية شعبية». والواقع أن فكرة وجود تراث يستطيع أن ينتج حكاية (narrative) ملحمية طويلة متجانسة ، دون تضافر شاعر خلاق بصورة واعية متعمدة ، ويتيح لأى شخص أن يعيد رواية أمثال هذه القصص بطريقة كاملة متسقة ، هى فكرة ممتنعة كل الامتناع .

فالحكاية (narrative) المنتهية المكتملة ، المتجانسة ، مهما كانت خشونة الصورة التى تعرض بها وتلقائيتها ،لا تعود سيرة بطولية شعبية وانما تصبح قصيدة ، ومن يرويها للمرة الأولى هو خالقها(١) . وانه لمن الخطأ البين ، كما أوضح أندرياس هويسلر Andreas Heusler ، الاعتقاد بأن الحكايات البطولية تنتقل أولا بطريقة مجهولة المصدر ، من فم الى فم بوصفها سيرا بطولية شعبية غير مصقولة ، ثم يتناولها شاعر محترف ويصوغها على صورة قصيدة شعرية . بل ان السيرة البطولية الشعبية تبدأ بوصفها أنشودة ، اى قصيدة ، وتعاد روايتها وتضاف اليها عناصر جديدة بهذا الوصف ، وما الملحمة الا صورة متأخرة ، تحل فى ظروف معينة محل الصيغة الأصلية الأقصر منها ، ولكنها لا تختلف عنها اختلافا أساسيا (٢) . أما السيرة البطولية التى هى تلقائية وغير أدبية بحق ، فلا تتألف الا من موضوعات متناثرة متفرقة ، وأحداث تاريخية مفاجئة ضعيفة الوحدة ، وأساطير محلية قصيرة غير مصقولة . تلك هى اللبنات التى يمكن ان يسهم بها عامة الناس ، والتى تؤلف عنصرا لاتكاد تكون له قيمة فى ماهية القصيدة البطولية والملحمة .

وفيما يتعلق بالشعر البطولى الفرنسى ، ينكر جوزيف بيدييه Joseph Bédier وجود ذلك النوع من السيرة الشعبية التى تشير مباشرة الى حوادث تاريخية . بل أنه ينكر أيضا كل نوع من الأناشيد البطولية ، ويعلن أنه لا يوجد سبب يدعو الى افتراض وجود أى نوع من الملاحم قبل القرن العاشر . والمشكلة التى شغل بها بدوره ، كما شغل كل باحث آخر فى السير الشعبية منذ الحركة الرومانتيكية ، هى أصل العناصر التاريخية للملحمة . فاذا لم تكن هناك أية سيرة شعبية نمت نموا ذاتيا تلقائيا ، كما يؤكد هو ذاته ، فما الذى عبر الهوة التى استمرت قرنا بين أحداث عصر شرلمان وملاحم شرلمان ؟ وكيف دخل الموضوع التاريخى فى الأناشيد الملحمية المسماة chansons de geste (*) وكيف أصبحت شخصيات القرن الثامن وأحداثه معروفة لدى شعراء القرنين العاشر والحادى عشر ؟ يعتقد « بيدييه » أن هذه الأسئلة لم تقدم لها أية اجابة مرضية ، اذ أن الفرض القائل ان السيرة الشعبية كانت قد بدأت تأخذ طابعها بين معاصرى الأبطال ليس الا محاولة ساذجة ، تعسفية ، للتغلب على المأزق الذى ترتب على السؤال الآتى : كيف خطر ببال الشعراء أن يختاروا أبطالا

---

(1) H. Schneider, op. cit., p. 10.

(2) A. Heusler : Die altgerm. Dicht., p. 153.

(*) نوع قديم من القصائد البطولية التى كان الشاعر فى فرنسا يتغنى فيها بفتوحات الفرسان . ومن أشهرها القصيدة المسماة بأنشودة رولان .

(المترجم)

لأعمالهم من أشخاص تاريخيين كانوا قد ماتوا منذ عدة مئات من السنين ؟ (١) .

وقد سبق لجاستون پارى Gaston Paris أن انكر وجود التراث الشفوى ، ولكنه لم يسد الثغرة بين الحوادث التاريخية وبين الملاحم الا بالاعتراف بوجود الأناشيد الشعبية التى قالت بها نظرية فولف ـ لاخمان Wolf-Lachmann (٢) . غير أن بيديه ، شأنه شأن بيوراجنا من قبله(٣)، ينكر أن تكون هذه الأناشيد البطولية قد وجدت فى أى وقت ، وذلك فى اللغة الفرنسية على الأقل ، ويعزو العنصر التاريخى فى الملحمة البطولية الى اضافة علمية أسهم بها رجال الدين . وهو يحاول اثبات أن القصائد البطولية المسماة cheansons de geste نشأت على طوال طرق الحج ، وان الشعراء الجوالين الذين كانوا ينشدونها للجموع المحتشدة بالقرب من كنائس الأديرة كانوا الى حد ما متحدثين بلسان الرهبان . فالمفروض أن هؤلاء الرهبان ، رغبة منهم فى الاعلان عن أديرتهم وكنائسهم ، قد حاولوا نشر قصص القديسين والأبطال الذين كانوا مدفونين فيها أو حفظت رفاتهم فيها ، فاستعانوا على تحقيق هذا الغرض بالشعراء الجوالين وفنهم . ولقد كانت السجلات التاريخية للأديرة تحوى بيانات عن هذه الشخصيات التاريخية ، وكانت ـ فى رأى بيديه ـ هى المصدر الوحيد الذى كان يمكن أن تكون الأسس التاريخية للملاحم قد استمدت منه . وهكذا يفترض مثلا أن « أنشودة رولان » ، التى جعل فيها الرهبان شرلمان أول حاج الى كمپوستلا Compostella ، قد نشأت أصلا على هيئة أسطورة محلية فى الأديرة الواقعة على الطريق المؤدى الى رونسفو Ronceveaux واستمدت مادتها من السجلات التاريخية لهذه الأديرة (٤) .

وقد هوجمت نظرية بيديه على أساس أن « أنشودة رولان » لم تتضمن اشارة الى القديس جيمس أو الى مركز الحج المشهور المرتبط بقبرته ، وذلك وسط العدد الكبير من القديسين والمدن الأسبانية الذين أشارت اليهم الأنشودة بالاسم . وهكذا تساءل النقاد : أين ذلك الاعلان المزعوم الذى يستهدف الدعاية للحج ، اذا لم يكن الشاعر قد ذكر مقصد الرحلة وهدفها ؟ على أن هذا الاعتراض ليس صوابا كله ، اذ أن ما وصل الينا قد لا يكون الا صيغة واحدة من صيغ قصيدة أصبحت لها شعبية هائلة ، وأصبحت تعرف على نطاق واسع ، ولم يعد من الضرورى فيها ذكر مكان الحج ، وهو كمپوستلا ، بالاسم . ولكن ،

(1) Joseph Bédier : Les Legendes épiques, I, 1914, p. 152.
(2) Romania, XIII, p. 602.
(3) Pio Rajna, op. cit., III, 1921, pp. 382, 390.
(4) J. Bédier, op. cit., III, 1921, pp. 382, 390.

أيا كان الأمر ، فان آثار الدور الذى اسهم به رجال الدين فى الملاحم الفرنسية لا تقل وضوحا عن لهجات الشاعر الجوال . وفى حالة هذه الملاحم ، نستطيع أن نلمس التأثير المشترك لكل القوى التى أدت ، فى حالة الملاحم الجرمانية والأنجلو سكسونية ، الى سقوط الأقصوصة البطولية من المستوى الرفيع لفن البلاط الى المستوى الأدنى لفن شعبى : وأعنى بهذه القوى ، تأثير الأديرة ، وفن التقليد miming وانتماء الشاعر وجمهوره الى الطبقات الدنيا فى المجتمع ، ومصالح رجال الدين ، والميل الى ما هو عاطفى مؤثر — وكلها مؤثرات أخذت تحتل بالتدريج مكان الصدارة . ولقد أدرك بيديبه بوضوح أن مسألة الحج لا يمكنها أن تفسر كل شيء ، وأكد ان الحروب الصليبية فى الشرق والغرب ، والمثل العليا للمجتمع الاقطاعى والفروسية والمشاعر السائدة فيهما ، هى عوامل لا تقل أهمية فى فهمنا لهذه الأناشيد أو القصائد البطولية (chansons de geste) عن العالم العقلى للرهبان والعالم العاطفى للحجاج . فهذه الأناشيد لاتفهم بدون الحاج والراهب ، ولكنها أيضا لا تفهم بدون الفارس والسيد الاقطاعى ، والفلاح ، وقبل هؤلاء جميعا ، الشاعر الجوال «المنستريل»(١) .

والآن ، فمن هو هذا الشاعر الجوال «المنستريل» ، وماذا كان فى حقيقته ؟ ومن أين أتى ؟ وفيم يختلف عن اسلافه ؟ لقد وصفه البعض بأنه مزيج من منشد البلاط فى العصر الوسيط المتقدم ، ومن الممثل المقلد Mime القديم فى العصور الكلاسيكية(٢) . فالممثل المقلد لم يكف عن الازدهار منذ العصر الكلاسيكى القديم ، وحتى عندما اختفت آخر آثار الحضارة الكلاسيكية ، ظل خلفاء الممثلين المقلدين القدامى يجوبون أنحاء الامبراطورية الرومانية ، يرفهون عن الجماهير بفنهم الساذج البسيط غير المتكلف(٣) . وقد امتلأت الأقاليم الجرمانية بالممثلين المقلدين فى العصور الوسطى المتقدمة ، غير أن شعراء البلاط ومنشديه ظلوا حتى القرن التاسع حريصين على البقاء بمعزل عنهم . ولكن عندما فقد شعراء البلاط هؤلاء جمهورهم المثقف ، نتيجة لعصر الاحياء الكارولينجى وللنزعة الكنسية التى سادت الجيل التالى له ، وعندما واجهوا منافسة قوية من الممثلين المقلدين بين الطبقات الدنيا ، اضطروا الى أن يصبحوا هم انفسهم ممثلين مقلدين الى حد ما ، لكى يتمكنوا من الصمود فى هذه المنافسة (٤) . وهكذا أصبح المنشدون والممثلون الهزليون يتحركون فى نفس المجالات ، ويمتزجون فيما بينهم ،

(1) Ibid., IV, 1921, p. 432.
(2) Wilhelm Hertz : Spielmannsbuch, 1886, p. IV.
(3) Hermann Reich : Der Mimus, 1903, passim.
(4) Edmond Faral : Les Jongleurs en France au moyen-âge, 1910, p. 5.

وتؤثر كل فئة منهم فى الأخرى ، بحيث لم يمض وقت طويل حتى أصبح من المستحيل تمييز كل من الفئتين عن الأخرى . وأصبح الممثل المقلد وشاعر البلاط scop هو ذاته المنشد أو الشاعر الجوال «المنستريل» minstrel . ولقد كانت أهم صفات الشاعر الجوال هى تعدد جوانب نشاطه. وهكذا فان شاعر الأقاصيص البطولية المثقف الشديد التخصص قد حل محله ذلك المنشد البعيد كل البعد عن التخصص ، والذى يدعى انه ألم من كل شىء بطرف ، ولم يكن مجرد شاعر ومنشد ، بل كان أيضا موسيقيا وراقصا ، ومؤلفا مسرحيا وممثلا ، ومهرجا ولاعبا بهلوانيا ، و «حاويا» ، ومؤدبا ـ أى بالاختصار ، كان هو مسلى الجميع ، والعارف بأسرار اللهو والترفيه فى عصره . وبذلك انتهى عصر التخصص والتميز والكرامة الوقور ، وتحول شاعر البلاط الى مضحك للجميع ، وكان لتدهور مكانته الاجتماعية تأثير انقلابى مدمر عليه ، بلغ من شدته انه لم يفق أبدا من هذه الصدمة افاقة تامة . فمنذ ذلك الحين أصبح واحدا من المنبوذين الذين يعيشون على هامش المجتمع ، وأصبح على قدم المساواة مع المشردين والبغايا ورجال الدين المطرودين وطالبى العلم المفصولين والدجالين والشحاذين . ولقد أطلق عليه البعض اسم «صحافى عصره»(١) ، ولكنه كان فى واقع الأمر يتولى القيام بجميع انواع الترفيه : فينشد الأغنية الراقصة فضلا عن اغنية الهجاء ، ويروى قصص الجان والعفاريت فضلا عن التمثيل المقلد ، ويحكى أساطير القديسين فضلا عن الملاحم البطولية . ومع ذلك فان الملحمة تصبح لها فى هذا السياق سمات جديدة كل الجدة : اذ تكتسب فى حالات معينة طابعا أكثر حدة ، وتترك فى النفس تأثيرا متوترا كان غريبا تماما عن روح الأقصوصة البطولية القديمة . افلم يعد الشاعر الجوال يضرب على ذلك الوتر الحزين القاتم البطولى الأسيان الذى عرف مثلا فى انشودة هيلدبرانت Hildebrandslied ، اذ أنه أراد ان يجعل شعر الملاحم ذاته يبدو مسليا ، وأصبح يحاول ادخال عنصر الاثارة ، والمواقف العنيفة القوية التأثير ، والعبارات الحكيمة الحية(٢) . ولو قارنا «انشودة رولان» بآثار الشعر البطولى القديم ، لتجلت لنا فيها بوضوح مظاهر ميل الشعراء الجوالين الشعبيين الى كل ما هو لاذع مثير .

ولقد ذكر «بيو راجنا» Pio Rajna فى احدى دراساته انه ظل يتابع ابحاثه فى الملاحم الفرنسية الى مايقرب من نهايتها دون ان يجد نفسه مضطرا الى استخدام لفظ «الحكاية البطولية» heroic lay. ولكن كارل لاخمان Karl Lachmann كان من جهة أخرى خليقا بأن يذكر أنه لم يستطع اصدار أى حكم ذى أهمية عن الملاحم دون ان

(1) Wilhelm Scherr : Gesch. d. deutschen Lit., 1902, 9th edit., p. 60.
(2) Ibid., p. 61.

يستخدم هذا اللفظ . ولقد كان الرومانتيكيون يردون الملاحم الى عنصرى السيرة البطولية والأغنية لأنهم كانوا يأسفون لضياع قوى التاريخ اللاعقلية في ملاحم الشعراء المحترفين . أما عصرنا فيفضل ان يركز انتباهه ، في مجال الملاحم والفن عامة ، على عنصر المهارة الواعية والمعرفة الكامنة التى يكشف عنها العمل ، لأنه يفهم المعقول خيرا مما يفهم الانفعالى والغريزى . والواقع أن للقصائد أسطورتها الخاصة ، وتاريخها البطولى الخاص : فالأعمال الشعرية لا تحيا فى الصورة التى يضفيها عليها الشعراء فحسب ، وانما تحيا أيضا في الصورة التى تخلعها عليها الأجيال التالية . ولكل عصر ثقافى هوميروس خاص به ، و « انشودة نيبلونجن » Niebelungenlied أو « أنشودة رولان » خاصة به . والعصر يعيد تأليف هذه الأعمال بتفسيرها من جديد من خلال نظرته الخاصة الى الحياة . غير ان هذه التفسيرات الجديدة أقرب الى أن تكون التفافا تدريجيا حول الأعمال موضوع البحث ، منها الى أن تكون نفاذا مباشرا فيها . فالتفسير اللاحق ليس هو « الأدق » بالضرورة ، ولكن كل محاولة جادة لتفسير عمل ما من وجهة نظر حاضر حى تعمق مدلوله وتوسعه . وكل نظرية تظهر لنا الملاحم من وجهة نظر جديدة ، صحيحة تاريخيا ، لها فائدتها ، اذ أن الأمر هنا لا يتعلق بالحقيقة التاريخية ، أو « بما حدث بالفعل » ، بقدر ما يتعلق باكتساب نظرة جديدة مباشرة الى الموضوع . فالتفسير الرومانتيكى للسير البطولية والشعر البطولى قد أوضح ان شعراء الملاحم ، مهما كانت أصالتهم بوصفهم فنانين ، لم يكن فى استطاعتهم أن يفعلوا كل ماكانوا يريدونه بالمادة الموجودة لديهم ، وكان لديهم شعور بالتقيد بقوالب تقليدية مقررة ، يفوق ما كان لدى الشعراء فى عصر لاحق . كذلك فان النظرية القائلة ان أصل الملاحم كان أغنيات ، قد جعلت جيلا آخر يشعر بالطريقة التراكمية فى تأليف الملاحم ، واتاحت لنا فهم التركيب الاجتماعى للملاحم بفضل تركيزها الاهتمام على أغانى الحرب والمسابقات الأرستقراطية البطولية ، بوصفها مصدرا لهذه الملاحم . واخيرا فان النظرية القائلة بأن رجال الدين والشعراء الجوالين قد أسهموا فى ظهور هذه الملاحم ، قد القت ضوءا جديدا على العنصر الشعبى غير الرومانتيكى ، وعلى العنصر المستمد من رجال الكنيسة والعلماء ، فى هذا النوع من أنواع الأدب . وبعد أن ظهرت كل هذه التفسيرات معا ، أصبح من الممكن — لأول مرة — الوصول الى فهم يمكن أن ينظر الى الملاحم فى ضوئه على انها نوع من « الشعر الوراثى » (١) ، يحتل موقعا وسطا بين الشعر الفنى ، بما يتسم به من حرية الحركة ، وبين الشعر الشعبى ، بما فيه من روابط قوية بالتراث .

(1) H. Schneider, op. cit., p. 26.

الفصل السادس

تنظيم الإنتاج فى الأديرة

لم يعد البلاط ، بعد عهد شرلمان ، هو المركز الثقافى والعقلي للامبراطورية . بل ان الدراسات والفنون والآداب اصبحت الآن مركزة فى الأديرة ، واصبحت أهم الأعمال العقلية تتم فى مكتباتها ، وقاعات الكتابة بها ، « وورشها » الفنية . فالفن فى الغرب المسيحى يدين بأول عصر ذهبى له لثراء الأديرة ونشاطها . وأدى ازدياد عدد المراكز الثقافية ، الذى نجم عن تطور الأديرة ونموها ، الى ازدياد تنوع النشاط الفنى وتمايزه . ومع ذلك فمن الواجب الا ننظر الى هذه الأديرة على انها منعزلة تماما بعضها عن البعض : اذ كان بينها جميعا ارتباط متبادل وان لم يكن ارتباطا شديد الوثوق ، نجم عن اشتراكها كلها فى الاعتماد على روما ، وشيوع تأثير الرهبان الأيرلنديين والانجلو سكسونيين فيها ، كما نجم فيما بعد عن تأثير الطوائف الاصلاحية reformist (١) . وكان « بيديه » قد نبه من قبل الى نقاط اتصال الأديرة بالعالم العلمانى ، والى وظيفتها بالنسبة الى أوجه النشاط المتعلقة بالحج ، ودورها بوصفها مراكز التقاء للحجاج والتجار والشعراء الجوالين . ومع ذلك فان الأديرة ، على الرغم من اتصالاتها الخارجية هذه ، ظلت وحدات مكتفية اساسا بذاتها ، ومرتكزة حول ذاتها ، تتمسك بتقاليدها بمزيد من الصرامة ، ولمدة اطول ، مما كان يتمسك بها اى بلاط متقلب سابق او اى مجتمع بورجوازى لاحق .

وكان نظام الرهبان البندكتيين قد فرض العمل اليدوى ، فضلا عن العقلى ، بل انه علق اهمية أعظم على الحرف اليدوية . وكانت مقاطعات الأديرة ، شأنها شأن الاقطاعيات الزراعية الكبيرة ، تسعى الى أن تحقق لنفسها الاستقلال الاقتصادى بقدر الامكان ، والى انتاج كل ضرورات الحياة فى أرضها الخاصة .

---

(1) Ch. H. Haskins : The Renaissance of the 12th Cent., 1927, p. 33.

ولقد كان عمل الرهبان يشتمل على الفلاحة فى الحقول والبساتين، وعلى الحرف اليدوية فى عمومها . وصحيح ان أشق الأعمال المادية كانت ، منذ البداية ، هى تلك التى يقوم بها الفلاحون الأحرار والمستعبدون الملحقون بالأديرة ، ثم أصبح يقوم بها ، الى جانبهم ، الاخوان العلمانيون ، ولكن معظم الحرف اليدوية ، ولا سيما فى الفترة الأولى ، كانت تتم على أيدى الرهبان انفسهم . وكان تنظيم الأديرة لأعمال الصنائع اليدوية هو بعينه العامل الذى جعل لها أعمق الأثر فى تطور الفن والثقافة فى العصور الوسطى . فالى حركة الرهبنة يرجع الفضل فى سير عمليات الانتاج الفنى فى اطار « ورش » فنية تتميز بالتنظيم المحكم ، وتعمل وفقا لنوع سليم من تقسيم العمل ، وفى اشتراك أفراد الطبقة العليا فى هذا العمل . فمن المعروف ان الأرستقراطيين كانوا اغلبية فى اديرة العصور الوسيطة الأولى ، بل ان بعض الأديرة كادت فى واقع الأمر أن تكون وقفا عليهم (١) . وهكذا فان أناسا كان من الجائز أن يمضوا حياتهم كلها دون ان يمسوا فرشاة الرسم المغموسة فى الطلاء ، أو الازميل أو المحارة ، أصبح لهم اتصال مباشر بالفنون والحرف . صحيح ان احتقار العمل اليدوى ظل منتشرا حتى فى العصور الوسطى ، وظلت فكرة القوة مرتبطة بفكرة الحياة الخاملة ؛ غير أن من الواضح الجلى أن الحياة النشطة العاملة أصبحت لها الآن قيمة أكثر ايجابية ، الى جانب حياة المالك الغنى ، التى ترتبط بفراغ لا حد له — وهو أمر يختلف عما كانت عليه الحال فى العصر الكلاسيكى القديم — وكانت شعبية حياة الأديرة من عوامل ظهور هذه العلاقة الجديدة بالعمل . ولقد ظلت روح التنظيم المرتبط بالأديرة باقية حتى فى التقييم البورجوازى للعمل فى العصور الوسطى المتأخرة ، كما ظهر مثلا فى تنظيمات الطوائف المهنية . ومع ذلك فمن الواجب الا ننسى أن العمل ظل يعد فى الأديرة — فى أحد جوانبه — ضربا من العقاب والتكفير (٢) ، وأن القديس توما نفسه كان لايزال يتحدث عن « الصناع المنحطين » viles artifices (Comm in polit., 3.1.4.) . وعلى ذلك فلا يمكن القول ان ذلك العصر كان قد وصل بعد الى اعتبار العمل تساميا بالحياة .

لقد تعلمت أوروبا الغربية لأول مرة من الرهبان كيف تعمل بطريقة منهجية منظمة ، فاليهم يرجع الفضل الأكبر فى ظهور صناعة العصور

---

(1) Aloys Schulte : Der Adel und die deutsche Kirche im Mittelalter, 1910.

(2) Ernst Troeltsch : Die Soziallehren der christl, Kirchen und Gruppen, 1912, p. 118 — G. Grupp, op. cit., I, p. 109.

الوسطى . اما الصناع المحترفون ، الذين كان لايزال يوجـــد منهم ، بوصفهم ورثة لأصحاب الحرف الرومان القدماء ، عــــدد كاف فى المدن(١) ، فظلوا حتى عهد احياء الاقتصاد الحضرى يعملون فى حـدود ضيقة جدا ، ولم يسهموا فى تقدم الأساليب الفنيـة الصناعيـــة الا بالقليل . ولا جدال فى انه كان هنـــــاك حرفيون متخصصون ضمن المشتغلين فى القصور الملـكية ، وكذلك فى المقاطعات الزراعية الكبيرة ، التى كان العمل بالسخرة ، ودون أجر ، يمارس فيها ، غـير ان هؤلاء كانوا يعدون جزءا من المشتغلين فى البيت المالك ، و من الموظفين لدى العائلات الكبيرة ، وكان عملهم لا يزال يتخذ طابع العمل المنزلى البحت، الذى يحكمه العرف اكثر مما تحكمه الاعتبارات العملية . ولقد كانت الأديرة هى التى حققت ، لأول مرة ، الانفصال بين الحرف اليدوية وبين البيئة المنزلية . ففى الأديرة كان الزمان يحسب بدقة ، وكان اليوم يقسم تقسيما منظما ، وكان انقضاء الساعات يقاس ويعلن بدق جرس(٢) . وأصبح مبدأ تقسيم العمل أساس الانتاج ، يطبق فى داخل الـــدير الواحد ، بل كان يطبق الى حد ما فيما بين الأديرة المختلفة .

ولم تكن الفنون التطبيقية تلقى رعاية ، خارج الأديرة ، الا فى الضياع الملكية واكبر المقاطعات الزراعية ، وحتى فى هذه المجالات لم تكن تتخذ الا ابسط الصور . اما بالنسبة الى الأديرة فكان هذا الميدان بعينه هو مجال امتيازها . فمن أقدم أسباب الشهرة لدى الأديرة ، نســخ المخطوطات وايضاحها بالصور(٣) . وقـــد عملت معظم الأديرة البندكتينية على انشاء مكتبات وقاعات للكتابة ، مجاراة منها للتقليد الـــذى بدأه كاسيودورس فى فيفاريوم Vivarium . وكان الـكتاب ومصورو الكتب فى مدن « تور » Tours ، وفلورى Fleury ، وكوربى Corbie وتريف Treves ، وكولونى Cologne وراتسبون Ratisbon وريشناو Reichenau وسانت اولبانز St. Albans وونشستر Winchester مشهورين حتى منذ أوائل العصور الوسطى . وكانت قاعات الـكتابة فى المؤسسات البندكتينية حجرات مشتركة واسعة ، بينما كانت فى

---

(1) A. Dopsch : Die wirtsch. u. soz. Grundl., II, p. 427.

(2) Lewis Mumford : Technics and Civilization, 1934, p. 13 — CF. Werner Sombart : Der moderne Kapitalismus, II, 1, 1924, 6th edit., p. 127 — Heinr. Sieveking : Wirtschaftsgesch , II, 1921, p. 98.

(٣) فيما يتعلق بالجزء الآتى ، قارن :

J.W. Thompson : The Medieval Library, 1939, pp. 594 — 9, 612.

مؤسسات الطوائف الاخرى - كالسترسية Cisterciana (*) والكارثوسية (**) Carthusians مثلا — صومعات صغيرة . ولابد أن مؤسسات العمل الواسعة النطاق والمؤسسات الفردية الصغيرة كانت توجد جنبا الى جنب . وفضلا عن ذلك يبدو أنه حدث مزيد من التقسيم الفرعى لأعمال الناسخين والمصورين . فالى جانب المصورين miniatores ، حدث تمييز بين الصناع البارعين فى تحسين الخطوط antiquarii والمساعدين scriptores ورسامى الحروف rubricatores . وكان المساعدون بدورهم ، الى جانب الرهبان ، يستخدمون كتبة لقاء أجر — هم أشخاص علمانيون كانوا يعملون بعض الوقت فى بيوتهم وبعضه الآخر فى الأديرة . والى جانب تصوير الكتب ، وهو الفن الذى تميزت به الأديرة بحق ، كان الرهبان يعملون أيضا فى العمارة والنحت والتصوير ، ويشتغلون بالحدادة وأعمال الدهان ، ويمارسون نسج الحرير والسجاد ، وقد أسسوا مسابك لصنع الأجراس وورشا لتجليد الكتب وللصناعات الخزفية ، ومصانع للزجاج . وتحولت بعض الأديرة الى مراكز حقيقية للصناعة . فبينما كانت « كوربى Corbie (***) » لا تضم فى البداية الا أربع ورش رئيسية يعمل فيها حوالى تسعة وعشرين عاملا ، فانا نجد منذ القرن التاسع فى سان ريكييه St. Riquier صفوفا كاملة من الشوارع ممتلئة بورش صانعى الدروع والسروجية .وتجليد الكتب والأحذية ، الخ ، متجمعة تبعا لنوع الحرفة ذاتها(١) .

ولم يكن الرهبان يقومون الا بجزء من العمل اليدوى ، بينما يكرسون المزيد من جهودهم من أجل تنظيم العمل ، وذلك فى الميادين المختلفة للانتاج ، وليس فقط فى ميدان الزراعة ، التى تقتضى جهدا جسميا شاقا ، والتى أدى تزايد ثروة الرهبان الى اشتغالهم بها بوصفهم

(*) طائفة تأسست عام ١٠٩٨ فى بلدة « سيتو Citeaux » ، وكانت تدعو الى مراعاة تعاليم القديس بندكت ، وازدهرت بوجه خاص على يد القديس برنار فى القرن الثانى عشر ، وكان أعضاؤها يعرفون باسم الرهبان البيض .

(المترجم)

(**) طائفة من الرهبان أسسها القديس برونو عام ١٠٨٦ ، وكان نظامها يقوم على الانعزال بين كل جماعة صغيرة من أفرادها فى صومعات مستقلة ، ولا يتلاقى الجميع الا فى أوقات محدودة خلال الأسبوع .

(المترجم)

(***) بلدة فرنسية فى اقليم السوم .

(المترجم)

(1) P. Bissonade : Le Travail dans l'Europe chrét. au moyen-âge, 1921, p. 129.

(2) G.G. Coulton : Medieval Panorama, 1938, p. 267.

ملاكا ونظارا للزراعة أكثر من اشـــتغالهم فى أعمالها اليدوية . بل أن عملهم فى نسخ المخطوطات كان أقل مما يفترض عادة ، واذا حكمنا على الأمر من الزيادة فى عدد المكتبات ، فلا يمكن أن يكون جميع الرهبان فى دير ما قد قضوا أكثر من جزء من خمسين جزءا من ساعات عملهم فى نسخ المخطوطات . ففى الأقسام التى تقتضى مزيدا من الجهـــد الجسمى – ولا سيما حرفة البناء – كان الاخوان العلمانيون والعمـــال الخارجيون يســتخدمون بأعداد كبيرة ، وان لم يكن ذلك ينطبق على الفنـــون الصـــغرى . ومع ذلك ، فنظـرا الى الطلب الدائم للكنائس والقصور الملكية على هذه المنتجات الحرفية ، فمن الممكن أن نفترض ان الأديرة كانت دائما مستعدة لتشغيل عمال وفنانين أكفاء فى هـــذا الميدان من ميادين عملها بدوره . ذلك لأنه كان هناك أيضا منذ البداية ، الى جانب الرهبان والعمـــال الأحرار أو العمـــال الذين ارتبط عملهم بالضيعة ذاتها ، عمال يدويون وفنانون يكونون سوقا حرة – وان تكن صغيرة – للعمل . وكان هؤلاء هم صبيان العمال المتنقلون الذين كانوا تارة يجدون عملا فى الأديرة ، وتارة أخـرى فى قصـــور الأســـاقفة و « دوار » الضيعة ، والذين توجد شواهد تدل على انهم كانوا يشتغلون بانتظام لدى الرهبان . مثال ذلك أن هنـــاك ســـجلات تثبت أن دير سان جال St. Gall ودير سان اميران St. Emmeran فى راتسبون كان يســـتعين بعمل كثير من هؤلاء العمال المتنقلين فى صنع صناديق النذور . وكان من الشائع استخدام المعماريين والبنائين والنجارين وعمال المعادن من الأماكن البعيدة والقريبة ، ولا سيما من بيزنطه وايطاليا، للاستعانة بهم فى بناء الـكنائس الـكبيرة(١) . ومن جهة أخرى ، فاذا صحت المعلومات التى تقال عن وجود « عمليات سرية » كانت الأديرة تحرص على كتمانها ، فلا بد أن اســـتخدام هؤلاء العمال الغرباء كان محوطا بالصعوبات فى بعض الحالات . وعلى اية حال ، فسواء أكانت هذه الأسرار موجودة أم لا ، فان ورش الأديرة لم تكن تقصر اهتمامهـــا على انتاج السلع ، بل كانت فى كثير من الأحيان تقوم بأبحاث تكنولوجية . ففى نهاية القرن الحادى عشر ، كان فى اســـــتطاعة الراهب البندكتى ثيوفيلوس Theophilus ، فى مؤلفه « ثبت بمختلف الفنون Schedula diversarum artium » ، أن يصف سلسلة كاملة من الاختراعات التى انجزت فى الأديرة ، كانتاج الزجاج وحرق الأصباغ الزجاجية لطـــلاء النوافذ ومزج الوان الزيت ، الخ . (٢)

---

(1) Jos. Kulischer : Allg. Wirtschaftsgesch., I, 1928, p. 45.

(2) Ibid., pp. 70-1.

كذلك كان العمال والفنانون المتنقلون يتلقون فى معظم الأحيان تدريبا فى ورش الأديرة ، التى كانت فى الوقت ذاته « مدارس للفنون والصنائع » فى ذلك العصر ، وكانت تبدى اهتماما خاصا بتدريب صغار الصناع والفنانين (١) . ففى كثير من الأديرة — مثل دير فولدا Fulda وهلدسهيم Hildesheim مثلا — أنشئت ورش للحرف كان الغرض الأساسى منها هو التعليم ، وكانت تقوم تباعا بتزويد الأديرة والكاتدرائيات ، فضلا عن الضياع الخارجة عن نطاق الكنيسة ، بمن تحتاج اليهم من صغار الصناع والفنانين(٢) . وقد بلغ دير زولينياك Solignac ، الذى أسسه سان اليجيوس St. Eligius ، اشهر صائغ فى القرن السابع ، مستوى رفيعا بوجه خاص فى عمله التعليمى . وهناك شخصية كبيرة أخرى فى الكنيسة ، يقال ان صاحبها أسدى خدمة جليلة للفن بوصفه معلما ، هى شخصية الأسقف برنقارد Bernward ، راعى العمارة الكبير ، الذى اهتم بصناعة سبك النحاس ، وصنع الأبواب البرونزية لكاتدرائية هلدسهيم . وهناك فنانون آخرون من رجال الدين ، كانت لهم فى الكنيسة مرتبة أقل ، ولا نعرف عنهم فى كثير من الأحيان الا أسماءهم ، دون أن نعلم شيئا عن الدور الذى قاموا به فى فن العصر الوسيط . وصحيح أن ما عرف ، فى حالة الراهب توتيلو Tuotilo ، قد حفظ فى أسطورة كاملة ، ولكن هذه الأسطورة — كما أشار البعض — ليست الا تجسيدا لأوجه النشاط الفنى التى قام بها القديس جال ، وما هى الا مقابل ظهر فى العصور الوسطى لاسطورة دايدالوس اليونانية (٣) .

ولقد أسهمت الأديرة بدور عظيم الأهمية فى تقدم عمارة الكنائس . ذلك لأن هذا النوع من العمارة ظل ، حتى فترة نمو المدن وظهور ورش الكاتدرائيات الوسيطة ، مركزا كله تقريبا فى أيدى رجال الدين ، على الرغم من أن الرهبان انفسهم لم يكونوا يقومون الا بجزء فقط من الأعمال الفنية والحرفية المستخدمة فى بناء الكنائس . غير أن مديرى معظم اعمال البناء ، وضمنها أهم هذه الأعمال ، كانوا من رجال الدين ، وان كان يبدو ان دورهم كان أقرب الى الملاحظين منه الى المهندسين المعماريين(٤) . ولنلاحظ أن أعمال البناء فى الأديرة المنفردة كانت

(1) Viollet - le - Duc : Dictionnaire raisonnée, I, 1865, p. 128. 2nd edit., p. 571.

(2) K. Th. V. Inama-Sternegg : Deutsche Wirtschaftsgesch., I, 1909.

(3) Julius V. Schlosser : Quellenbuch zur Kunstgesch. des abendiaendischn Mittelalters, 1896, p. XIX.

(4) Wilhelm Voege : Die Anfaenge des monumentalen Stiles im Mittelalter, 1894, p. 289.

متقطعة غير منتظمة ، مما لم يكن يسمح للرهبان ، المقيدين بمؤسسات محددة ، بأن يتخذوا من العمارة مهنة يتفرغون لها . والأرجح أن الشخص العلماني ، الذي لا يتقيد بمكان محدد ، والذى تتسم حياته بالمرونة ، هو وحده الذى كان يستطيع أن يفعل ذلك . ولكنا نستطيع أن نلاحظ استثناءات لهذه القاعدة بطبيعة الحال : فنحن نعلم مثلا أن الراهب هلدوارد Hilduard كان هو المشرف على تنفيذ كنيسة دير سان پار Saint-Pare في شارتر ، كما نعلم أن القديس برنار ، من كليرفو Clairveaux ، قد وضع أحد أفراد طائفته ، وهو المهندس آشار Achard ، تحت تصرف أديرة أخرى ، وأن ايزيمبير Isembert المشرف على تنفيذ كاتدرائية « سانت Saintes » ، قد شيد جسورا فى لاروشل وانجلترا فضلا عن « سانت » ذاتها (١) . ومع ذلك ، فمهما كان عدد الحالات المماثلة ، فان الفنون الصغرى التى كانت تقتضى مجهودا جسميا أقل ، كانت أقرب الى روح العمل العادى فى الأديرة من الأشكال الضخمة للفن .

وترجع المبالغة فى تقدير أهمية الدور الذى قامت به الأديرة فى الفن الى العصر الرومانتيكى ، وهى تؤلف جزءا من أسطورة العصور الوسطى ، التى مازال استمرارها يحول بيننا اليوم ، فى كثير من الأحيان ، بين اتخاذ موقف منزه ازاء الوقائع التاريخية . فقد صبغت نشأة الكنائس الكبرى فى العصر الوسيط بصبغة رومانتيكية مشابهة لتلك التى صبغت بها نشأة الملاحم البطولية . وطبق على الكنائس مبدأ النمو العضوى ، الذى هو أشبه بنمو النبات ، والذى سبق تأكيده فى حالة الشعر الشعبى ، مما ترتب عليه نفى وجود كل تخطيط محدد وكل اتجاه متسق . وأنكر أصحاب النزعة الرومانتيكية وجود مهندس معمارى يمكن أن تعزى اليه هذه الأبنية ، على نفس النحو الذى انكروا عليه وجود الشاعر الفرد فى تأليف الملاحم . وبعبارة أخرى فقد كان الهدف هو أن يعزى الدور الحاسم فى الفنون ، لا الى الفنان الخبير المدقق ، وانما الى الصانع ، الذى لم يكن يؤدى عمله بتفكير واع ، بل كان يلتزم فيه التراث فحسب . كذلك كان الجهل بأسماء الفنانين جزءا من الأسطورة الرومانتيكية للعصور الوسطى . فقد كانت للحركة الرومانتيكية علاقة مزدوجة الدلالة بالنسبة الى النزعة الفردية الحديثة ، أدت بها الى تصوير النشاط الخلاق الصادر عن فنان مجهول بأنه مظهر من مظاهر العظمة ، وأبدت عطفا خاصا على صورة الراهب المجهول الذى

---

(1) Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge, XII — XIII siècles. Publ. par V. Mortet — P. Deschamps, 1929, p. XXX.

يبدع عمله تمجيدا لله فحسب ، ويختفي على الدوام في ظلمات صومعته ، ولا يقحم شخصيته الخاصة على أي نحو . ولكن من سوء حظ هذه النظرية الرومانتيكية انه في الحالات التي حفظت لنا فيها أسماء الفنانين منذ العصور الوسطى ، كانت هذه في كل الأحوال تقريبا أسماء لرهبان ، كما أن تسمية الفنانين توقفت في نفس اللحظة التي انتقل فيها النشاط الفني من ايدي رجال الدين الى أيدي أشخاص علمانيين . وهذا أمر لا يصعب تفسيره : فقد كانت السلطات الدينية هي التي تقرر ان كان اسم الفنان يظهر أو لايظهر على العمل الفني الكنسي، وكان من الطبيعي أن تنسب الفضل الأكبر للزملاء من رجال الدين . ولكن جامعي السجلات التاريخية انفسهم ، الذين اعتادوا تسجيل هذه الأسماء ، وكانوا هم أنفسهم ينتمون الى فئة الرهبان وحدها ، لم يكونوا يهتمون بالحديث عن فنان بعينه الا في الحالات التي يكون فيها راهبا مثلهم . ولقد كان اختفاء الطابع الشخصي من العمل الفني وعدم ظهور الفنان ، أمرا مؤكدا في ذلك العصر ، على خلاف العصر الكلاسيكي القديم وعصر النهضة الأوروبية . اذ أنه حتى في الحالات التي كان يذكر فيها اسم الفنان ، وكان الفنان يعبر فيها عن طموح شخصي في عمله ، ظلت فكرة الخصوصية الفردية غريبة عنه وعن معاصريه . ومع ذلك كله فان من المبالغة الرومانتيكية أن نتحدث عن وجود طابع أساسي لاشخصي في الفن الوسيط . ففي صور المنمنمات ، وفي كل مرحلة من مراحل تطورها، نجد أمثلة لا حصر لها لأعمال وقع عليها أصحابها(١) . وفيما يتعلق بالآثار المعمارية للعصور الوسطى ، أمكن التحقق من أسماء حوالي خمسة وعشرين الف فنان ، وذلك على الرغم من العدد الكبير من الأعمال التي هدمت ، والوثائق التي فقدت (٢) . ومع ذلك ، فلا ينبغي أن ننسى أنه في كثير من الأحيان كان فيها لفظ fecit (اي صنع) يضاف الى اسم منقوش على عمل فني ، في العصور الوسطى ، كان المقصود هو الشخص الذي امر بصنع العمل ، لا الفنان الذي صنعه ، بحيث ان الأساقفة ورؤساء الأديرة وغيرهم من كبار رجال الدين الذين كانت المباني تنسب اليهم على هذا النحو ، كانوا في معظم الأحيان مجرد « رؤساء للجنة البناء » ، ولم يكونوا هم المهندسون المعماريون الفعليون او المشرفون على عمليات البناء (٣) .

وأيا كان الدور الذي قام به رجال الدين في بناء كنائسهم ، ومهما

(1) F. de Mély : Les Primitifs et leurs signatures, 1913.

(2) F. de Mély : «Nos vieilles cathédrales et leurs maîtres d'oeuvre, Revue Archéologique, 1920, XI, p. 291, 1921, XII, p. 95.

(3) Martin S. Briggs : The Architect in History, 1927, p. 55.

كان تقسيم العمل بين الرهبان والأشخاص العلمانيين ، فلابد أنه كان هناك ، في موضع معين ، حد لتقسيم الاعمال . فمن الجائز أن مجالس الكاتدرائيات ولجان البناء في الأديرة كانت تتخذ قرارات جماعية نهائية بشأن تصميمات المباني ، ومن الجائز أن المشكلات الفنية . في مجموعها ، كانت تحل عن طريق مشاورات متبادلة تتم داخل هيئة جماعية ، غير أن الخطوات الفردية في العملية الخلاقة لايمكن الا أن تكون قد اتخذت بواسطة فنانين أفراد يستهدفون عن وعى غايات خاصة بهم . فمن غير المعقول أن يكون بناء معقد مثل كنيسة العصور الوسطى قد ظهر كالأغنية الشعبية ، التي يبدأ خلقها — أول الأمر — في ذهن فرد واحد مجهول ، وان كانت على خلاف المبنى ، تنمو دون خطة باضافات دائمة من الخارج . والواقع أن ما هو رومانتيكى ولا يمكن التحقق منه علميا ، ليس هو الفكرة القائلة ان العمل الفنى هو خلق تتقاسمه شخصيات متعددة ، اذ أن عمل الفنان الواحد ذاته يتألف من عناصر تسهم بها ملكات عقلية متعددة ، لها استقلالها الذاتى الجزئى ، وكثيرا ما يكون اتحادها عملا متأخرا وخارجيا خالصا . ولكن الفكرة القائلة ان العمل الفنى هو بأكمله ، وعلى نحو مطلق ، من خلق جماعة، ولا يحتاج الى خطة موحدة مرسومة ، مهما كان من خضوعها للتعديل، هي التي تتصف بالسذاجة والرومانتيكية .

الفصل السابع

عصر الإقطاع والأسلوب الرومانسكى

كان الفن الرومانسكى(*) فنا للأديرة ، ولكنه كان فى الوقت ذاته فنا لطبقة ارستقراطية . وكان اجتماع هاتين الصفتين هو اوضح مظهر لمدى قوة التضامن بين رجال الدين والنبلاء العلمانيين . فقد كانت اهم وظائف الكنيسة فى العصور الوسطى ، شأنها شأن مناصب كبار الكهنة فى روما القديمة ، تحفظ لأفراد الطبقة الأرستقراطية(1) ، ومع ذلك فلم يكن ما يربط رؤساء الأديرة والأساقفة بنظام الاقطاع هو عراقة نسبهم فحسب ، بل كانوا يرتبطون به بحكم مصالحهم الاقتصادية والسياسية أيضا . فقد كانوا يدينون بممتلكاتهم وسلطتهم لنفس النظام الاجتماعى الذى كانت ترجع اليه امتيازات طبقة النبلاء العلمانية . وكان هناك تحالف مبنى على الثقة بين الطبقتين الارستقراطيتين ، وان لم يكن ذلك على الدوام تحالفا صريحا . وكانت طوائف الرهبان ، التى كان فى متناول أيدى رؤسائها ثروات هائلة وحشود من الأتباع ، والتى ظهر من بين صفوفها أقوى البابوات ، وأقوى المستشارين نفوذا ، وأخطر منافسى الأباطرة ــ كانت هذه الطوائف حريصة على الاعتزال المترفع عن الجماهير بقدر ما كان السادة العلمانيون حريصين عليه . وقد حدث أول تغير فى نظرتهم المتعالية الى عامة الناس نتيجة لحركة

(*) المقصود بالأسلوب الرومانسكى . أسلوب فى الفن ، وخاصة فى العمارة ، ساد معظم البلاد الأوروبية بعد انهيار الامبراطورية الرومانية القديمة ، وقبل ظهور الفن القوطى . وليس المقصود بهذا اللفظ أن ينطبق على البلاد التى كانت خاضعة من قبل للحكم الرومانى ، وانما المقصود منه تلك البلدان الأوروبية التى كانت تابعة للكنيسة الكاثوليكية الرومانية ، فى مقابل الاسلوب البيزنطى الذى ساد البلاد التابعة للكنيسة الأرثوذكسية أو اليونانية . (المترجم)

(1) A. Schulte, op. cit., p. 221.

الاصلاح الزاهد التى بدات فى كلونى Cluny ، ولكن لا يمكن القول ان ذلك احدث تحولا نحو موقف أكثر ديمقراطية الا بعد تاسيس طوائف المستجدين mendicant . والواقع ان الأديرة ، فى موقعها الذى يتوسط ضياعها الشاسعة ، والذى يطل على منحدرات الجبال ، ويصل الناظر منه الى مسافات بعيدة فى الريف ـ هذه الأديرة ، بجدرانها الشاهقة الشديدة الانحدار ، الشبيهة بجدران الحصون ، كانت مناطق لا تقل فى ترفعها ومناعتها عن حصون الأمراء والبارونات وقلاعهم . فليس من المستغرب على الاطلاق ، والحال هذه ، أن يكون الفن الناتج فى هذه الأديرة متمشيا فى الوقت ذاته مع طبيعة الطبقة الأرستقراطية الدنيوية ونظرتها العامة الى الحياة .

ولقد اصبحت الطبقة الأرستقراطية ، التى تطورت من جيش الفرنجة ومن طبقة الموظفين الرسميين عندهم ، والتى اكتمل طابعها الاقطاعى فى نهاية القرن التاسع ، أصبحت هذه الطبقة الآن على راس المجتمع ، وصارت هى صاحبة السلطة العليا الحقيقية . ونشأت من طبقة النبلاء السابقة ، والمبنية على الخدمة العسكرية ، طبقة نبلاء وراثية قوية ، فخورة ، متمردة ، نسيت منذ عهد بعيد أنها سليلة طبقة مهنية محترفة ، وأصبحت تتخيل ان امتيازاتها كانت موجودة منذ الأزل . وقد انقلبت العلاقة بين الملوك وبين هذه الطبقة الأرستقراطية رأسا على عقب بمضى الوقت . ففى الأصل كان التاج وراثيا ، وكان فى استطاعة الحاكم أن يختار مستشاريه ومعاونيه كما يشاء ، أما الآن فقد أصبحت امتيازات الطبقة الأرستقراطية وراثية ، وأصبح الملك منتخبا(١) . ولقد كانت الدول الجرمانية الرومانية فى العصور الوسطى المتقدمة تواجه صعوبات ظهرت واضحة حتى منذ أواخر العصر الكلاسيكى ، الذى بذلت فيه محاولة للتغلب على هذه الصعوبات بواسطة نظم كنظام المستوطنات colonate ، واستحداث نظام الضرائب العينية ، وجعل ملاك الأرض مسئولين عن دخل الدولة ـ أى عن طريق نظام شبيه بنظام الاقطاع فى العصور الوسطى . فمنذ العصر الرومانى المتأخر عرفت صعوبات مثل نقص الأموال الكافية للاحتفاظ بجهاز ادارى كفء وجيش مناسب ، والدفاع عن الأقاليم النائية ضد خطر الغزو ، ثم ظهرت صعوبات جديدة فى العصور الوسطى ، نتيجة للافتقار الى الموظفين المدربين ، وزيادة خطر الهجمات المعادية واستمراره ، وضرورة ادخال نظام الفرسان المسلحين بالدروع ـ وذلك لمحاربة العرب قبل

(1) Heinrich V. Eichen : Gesch. u. Sysytem der mittelaterl. Weltansch. 1887, p. 224.

كل شيء — وهو اصلاح كان يفرض على الدولة اعباء ثقيلة ، نظرا الى ضخامة نفقات المعدات ولطول فترة التدريب اللازم نسبيا . وكان الاقطاع هو النظام الذى حاول به القرن التاسع أن يتغلب على هذه الصعوبات ، ولا سيما تلك التى أثارها ايجاد جيش من الفرسان المزودين بدروع قوية . فلما كانت الدولة لا تستطيع أن تقدم مكافآت نقدية الى المشتغلين بالخدمة العسكرية ، فانها كانت تكافئهم بمنحهم أراضي للتملك ، واعفاءات وحقوقا للسيادة ، وكذلك — بوجه خاص — عن طريق تطبيق نظام ضرائبى خاص عليهم ، ومنحهم امتيازات قانونية ، وكانت هذه الأخيرة هي أساس النظام الجديد . ولقد كانت الهبات — اى منح الأرض التى كانت تقدم من آن لآخر من الضياع الملكية لقاء خدمات اديت ، أو منح حق الانتفاع من مساحة من الأرض تساوى المال الذى ينبغي دفعه لقاء القيام بوظيفة ثابتة واداء الخدمات العسكرية — كانت هذه الهبات موجودة من قبل فى العصر الميروفينجى . ولكن ما استجد هو الطابع الاقطاعى للمنح ، وتبعية الأشخاص المستغلين ، أو بعبارة أخرى ، العلاقة التعاقدية وارتباط الولاء ، ونظام الخدمة المتبادلة والالتزام ، ومبدأ الاخلاص المتبادل والولاء الشخصى ، الذى أصبح الآن يحل محل نظام الائتمار subordination القديم . ففى القرن التاسع أصبحت الحيازة الاقطاعية ، التى كانت فى البداية مجرد حق انتفاع ممنوح لفترة محددة ، ملكية وراثية .

ولقد كان انشاء نظام الفروسية الاقطاعية ، المرتبط بملكية وراثية ، واتخاذه أساسا لعلاقة الخدمة العسكرية ، واحدا من أكثر التجديدات العسكرية التى استحدثت فى تاريخ أوروبا الغربية ثورية : فعن طريقه تحولت أداة للحكومة المركزية الى قوة فى الدولة لا تكاد تكون لها حدود ، وانتهى عهد الملكية المطلقة فى العصور الوسطى . فمنذ ذلك العصر ، لم يعد الملك من القوة الا ما يدين له به المواطنون على أساس ضياعه الخاصة ، ولم يعد له من السلطة الا ذلك القدر الذى كان سيتمتع به حتى لو كان يدير ممتلكاته بوصفها مجرد ضيعته فحسب . فلم تعد هناك ، فى العصر التالى مباشرة ، أية دولة بالمعنى الذى نعرفه ، أو أية ادارة متجانسة ، ولم يعد هناك تضامن قومى أو التزامات قانونية شاملة (١) . وما الدولة الاقطاعية الا هرم اجتماعى توجد فى قمته نقطة محددة . فالملك يشن الحروب ولكنه لا يحكم ، وملاك الأرض الكبار يحكمون ، لا بوصفهم موظفين ومرتزقة وندماء وانتهازيين ومنتفعين وممنوحين ، وانما بوصفهم سادة اقليميين مستقلين ، لا تبنى امتيازاتهم

(1) E. Troeltch : Soziallehren, p. 242.

على سلطة رسمية مستمدة من الحاكم بوصفه مصدرا للقانون ، وانما تبنى فقط على قوتهم الشخصية الفعلية المباشرة . فهم يكونون طبقة من السادة تطالب لنفسها بكل حقوق الحكومة ، وبالجهاز الادارى بأكمله ، وبكل المراكز الهامة فى الجيش ، وجميع المناصب العليا فى الكنيسة ، وبذلك اصبح لها فى الدولة تأثير ربما لم يكن لأية طبقة اجتماعية من قبلها . فحتى الأرستقراطية اليونانية فى أوج ازدهارها كانت تحقق لأعضائها حرية شخصية تقل عن تلك التى اضطرت الملكية الضعيفة فى العصور الوسطى المتقدمة الى منحها للسادة الاقطاعيين . ولقد وصفت القرون التى سادتها هذه الطبقة الأرستقراطية بأنها هى العصر الأرستقراطى الحقيقى فى التاريخ الأوروبى(١) ؛ وبالفعل لم يحدث فى أية مرحلة اخرى من مراحل تطور أوروبا الغربية ان كانت مظاهر الثقافة معتمدة الى هذا الحد على فلسفة طبقة واحدة ، ضئيلة نسبيا فى العدد ، وعلى مثلها العليا الاجتماعية وسياستها الاقتصادية .

واذن ، ففى فترة العصور الوسطى المتقدمة ، التى كانت تفتقر الى الأموال النقدية والى التجارة ، والتى كانت ملكية الأرض فيها هى المصدر الوحيد للدخل والشكل الوحيد للثروة ، كان نظام الاقطاع هو الحل الجاهز للمشكلات الناجمة عن ادارة البلاد والدفاع عنها . وبذلك اكتمل اصطباغ الثقافة بالصبغة الريفية ، الذى كان قد بدأ بالفعل فى أواخر العصر الكلاسيكى : فالاقتصاد اصبح كله زراعيا ، والحياة اصبحت ريفية تماما . وفقدت المدن قدرتها على الجذب ، وأصبحت حياة الأغلبية الساحقة من السكان مقتصرة على اماكن استيطان صغيرة ، متفرقة ، منعزلة . وانعدمت فى المدن مظاهر الحياة الاجتماعية ، والتجارية ، والاتصال ، واتخذت الحياة أشكالا ابسط ، وأكثر تقيدا بالظروف المحلية . وأصبحت الضيعة هى الوحدة الاقتصادية والاجتماعية التى ينظم على اساسها كل شىء ، ونسى الناس كيف يتحركون فى دوائر أوسع ، وكيف يفكرون من خلال مفاهيم أشمل . ولما كان هناك افتقار شديد الى المال ، وطرق المواصلات ، والمدن الكبيرة ، والأسواق ، فقد اضطر الناس الى ان يستقلوا بأنفسهم عن العالم الخارجى ، وأن يستغنوا عن اقتناء منتجات الآخرين وبيع منتجاتهم الخاصة . وهكذا نشأ وضع لا يكاد يوجد فيه أى حافز على انتاج سلع تزيد عن حاجات المرء الخاصة . وقد وصف كارل بوخر

---

(1) Johannes Buehler : Die Kultur des Mittalters, 1931, p. 95.

هذا النظام بالعبارة المشهورة : « اقتصاد منزلي مقفل » ، وأسماه نظاما كاملا من الاكتفاء الذاتي بلا نقد وبلا مقايضة(١) . Karl Buecher

ولكن معلوماتنا الحالية تدلنا على أن نظرته المتطرفة الى الموقف لا تتفق كل الاتفاق مع الوقائع ، فقد ثبت خطأ الفرض القائل أن الاقتصاد فى العصور الوسطى كان اقتصادا منزليا مكتفيــــا بذاته تماما (٢) ، ومن الممكن تصحيح هذا الخطأ اذا وصفناه بأنه « اقتصاد بلا مخارج » بدلا من « اقتصاد طبيعى بلا مقايضة » (٣) . غير أن كل ما فعله « بوخر » هو انه تطرف فى التعبير عن وجود اقتصاد قائم على اقطاعيات مستقلة فى العصور الوسطى ، ومن المؤكد أنه لم يختلق شيئا من عنده ، اذ لا ينكر أحد أنه كان هناك ميل الى الاكتفاء الذاتى فى العصر الاقطاعى . فالقــاعدة العامة كانت استهلاك السلع فى البيئة المنزليــة التى أنتجت فيها ، على الرغم من وجود استثناءات متعددة ، ومن أن بيع السلع وشراءها لم يتوقف مطلقا توقفا تاما . والواقع أن التمييز بين الانتاج من أجل الاستهلاك المنزلى فى العصور الوسطى المتقدمة ، وانتاج السلع فى الفترة المتــأخرة ، وهو التمييز الذى سبق أن اقترحه ماركس ، هو على اية حال تمييز ضرورى ، وقد ثبت أن تعبير « الاقتصاد المنزلى المقفل » لا يكاد يكون من الممكن الاستغناء عنه فى فى وصف النظــام الاقتصادى الاقطاعى ، بشرط أن ينظر اليه المرء على أنه يمثل « نمطا مثاليا » ، لا واقعا عينيا ملموسا .

ولا جدال فى أن أخص الصفات المميزة للاقتصاد فى العصـــــور الوسطى المتقدمة ، وفى الوقت ذاته ، تلك السمة التى كان له بفضلها أعمق التأثير فى الثقافة العقلية لهذه الفقرة ، هى الافتقار الى كل حافز الى الانتــاج الفائض ، واستمرار استخدام الطــرق التقليدية ، ومراعاة الايقاع القديم للانتاج ، دون أى اهتمــام بالاختــراعات التكنولوجية والتحسينات التنظيمية . فهو اقتصاد « مستهلك » تماما كما عبر عنه البعض (٤) ، لا ينتج الا بقدر ما يستهلك ، ويفتقر الى كل فــكرة عن الربح ، وكل احساس بالحساب والتدبير ، وكل فكرة عن الاستخدام المخطط الرشيد للقوى المتوافرة . وكان ثبات القوالب الاجتمــاعية وجمود الحواجز التى تفصل بين مختلف الطبقات متمشيا كل التمشى

(1) Karl Buecher : Die Entstehung der Volkswirtschaft, I, 1919, pp. 92 ff.

(2) Georg V. Below : Probleme der Wirtschaftsgesch., 1920, pp. 178-9, 194 ff. A. Dopsch : Wirtsch. u. soz. Grundl., II, pp. 405 - 6.

(3) H. Pirenne : Le mouvement écon., p. 13.

(4) W. Sombart : Der mod. Kapit., I. 1916, 2nd edit., p. 31.

مع اتجاه الاقتصاد الى التمسك بالقديم وافتقاره الى كل ترشيد . اذ كان ينظر الى الطبقات التى يتألف منها المجتمع على أن لها أهميتها الكامنة الخاصة ، بل انها أيضا أمر قضت به مشيئة الله — أى انه يكاد يكون من المستحيل على المرء أن يرتفع من طبقة الى أخرى ، بحيث أن أية محاولة لتجاهل الحواجز بين الطبقات كانت تعنى الاعتراض على ما أراده الله للبشر . وفى مثل هذا النظام الاجتماعى المتحجر ، كان من المستحيل أن تظهر على السطح فكرة التنافس العقلى ، وطموح المرء من أجل تنمية فرديته وتأكيدها ، مثلما كان من المستحيل ظهور مبدأ المنافسة الاقتصادية فى اقتصاد بلا أسواق ، وبلا مكافأة على الانتاج الزائد ، وبلا أمل فى الربح . وهكذا سيطرت فى مجالات المعرفة والفن والأدب فى ذلك العصر نزعة محافظة صارمة ، جامدة ، متعصبة ، تناظر الروح الاقتصادية المفتقرة الى المرونة ، والتركيب السكونى الجامد للمجتمع . كذلك فان نفس الجمود الذى يربط الاقتصاد والمجتمع ذاته بالتراث والتقاليد الماضية ، يؤخر أيضا ظهور الفكر الجديد فى العلم والمعرفة ، ويعوق ألوان التجربة الجديدة فى الفن • وهو يؤدى الى ظهور ذلك الاتجاه الى التثبيت والترسيخ فى تطور الفن الرومانسكى ، الذى يحول دون حدوث أى تغير عميق فى الأسلوب طوال ما يقرب من قرنين . فكما أن الحياة الاقتصادية كانت تفتقر تمام الافتقار الى روح المعقولية ، والى فهم الطرق الدقيقة للانتاج ، والقدرة على التفكير من خلال الأعداد ، وكما أن الناس ، على وجه الاجمال ، لم يكن لديهم احساس بالأرقام ، وبالتوقيت الدقيق والتقديرات الكمية فى الحياة اليومية ، فكذلك كان ذلك العصر يفتقر الى كل مقولات الفكر المبنية على مفاهيم السلعة ، والنقد ، والربح • وبالاختصار ، فهو يفتقر الى تلك الدينامية العقلية التى تشجع عليها فكرة المنافسة . واذا كانت الحالة الذهنية السابقة على الفردية تتمشى مع الاقتصاد السابق على الراسمالية والترشيد ، فان هذا أمر يزداد تفسيره سهولة اذا أدركنا أن الفردية تنطوى فى ذاتها على مبدأ المنافسة .

ولقد كانت فكرة التقدم مجهولة كلية فى الفترة المبكرة من العصور الوسطى • فلم تكن هذه الفترة تفهم قيمة الجديد ، وانما كانت تصبو الى الاحتفاظ بما هو تقليدى قديم • ولم تكن فكرة التقدم ، كما يؤمن بها العلم الحديث ، هى وحدها التى كانت غريبة على طريقة التفكير السائدة فى ذلك العصر(١) ، بل انه فى فهمه للحقائق المألوفة التى

(1) J. Buehler, op. cit., pp. 261 - 2.

تضمنها السلطة ، كان أقل اهتماما بكثير بأصالة التفسير منـــه بدعم الحقائق ذاتها وتأييدها • فهو لا يرى جدوى ، أو معنى ، في اعادة كشف ما ثبت من قبل ، واعادة تشكيل ما تشكل من قبل ، واعادة تفســـير الحقيقة • وكان ينظر الى القيم العليا على أنها بمنأى عن الشك ، متضمنة فى صور صحيحة أزليا ، أما الرغبة فى تغييرها لأجل التغيير فهى فى نظره غرور محض • فهدف الحياة هو الوصول الى الأزلية ، لا ممارسة النشاط الذهنى لذاته • لقد كان ذلك عصرا هادئا ، شــديد الاســتقرار ، قوى الايمان ، لم يفقد مطلقا ثقته بصحة مفاهيمه عن الحقيقة والقانون الأخلاقى، لا يعرف خلافات عقلية أو أزمات للضمير ، ولا يتوق الى الجديد أو يضيق بالقديم . وهو على أية حال لايقدم أى تأييد لمثل هذه الأفكار والمشاعر.

ولما كانت الكنيسة في العصر الوسيط المتقدم ، تتمتع بسلطة الطبقة الحاكمة في جميع الأمور العقلية ، وتعمل على أساس أن لديها تفويضا منها ، فانها كانت تئد فى المهد أية شكوك تثور فى الأذهان حول الصحة المطلقة للأوامر والتعاليم المنبثقة عن الفكرة القائلة ان طبيعة هذا العالم نابعة عن الارادة الالهية ، وهي الأوامر والتعاليم التى تضمن سلطة النظام القائم • ذلك لأن الثقافة التى كان كل مجال من مجالات الحياة فيها يرتبط بالايمان ارتباطا مباشرا ، كانت تستتبع حتما اعتماد كل مظاهر الحياة العقلية للمجتمع ، وكل علم وفن لديه ، وكل تفكيره وارادته ، على سلطة الكنيسة • ولقد استغلت الكنيسة تلك النظرة الميتافيزيقية اللاهوتيــة الى العالم ، التى ترتبط فيها كل الأمور الأرضية بالعالم الآخر ، وجميع شئون البشر بالوجود الالهى ، ويكون كل شيء فيها تعبيرا عن هدف متعال ومقصد الهى ـ استغلت تلك النظرة ، قبل كل شيء،من أجل ضمان مركز مطلق لا يدانيه شيء لحكم اللاهوت القائم على طبقة الكهنوت المحاطة بهالة من القداسة • وقد استمدت الكنيسة من أسبقية الايمان على المعرفة ، الحق فى وضع المبادىء الموجهة للثقافة وتحديدها بطريقة مطلقة لا نقض فيها ولا ابرام • ولم يكن من الممكن أن تظهر مثل هذه النظرة المتجانسة ، المقفلة على ذاتها ، الى الحياة ، وأن تتوطد دعائمها ، الا فى صورة «ثقافة متسلطة قاهرة» تماما(١) ، وتحت ضغط جزاءات كتلك التى كان فى استطاعة الكنيسة أن تفرضها ، ما دامت هى وحدها التى تملك وسائل الخلاص • ولقد كانت القيود الصارمة التى فرضها الاقطاع بمساعــدة الكنيسة على تفكير العصر ومشاعره ، هى التى تفسر الطابع المطلق فى المذهب الميتافيزيقى ، الذى كان بعيدا كل البعد عن التسامح مع أية

(1) E. Troeltsch, op. cit., p. 223.

محاولة للتحرير فى ميدان الفلسفة ، بقدر ما كان النظام الاجتماعى بعيدا عن التسامح ازاء الحريات الفردية • كما أن هذا المذهب الميتافيزيقى فرض ، فى الميدانين العقلى والروحى ، نفس مبادىء السلطة والتسلسل فى المراتب ، التى كانت كامنة فى التركيب الاجتماعى للعصر •

ومع كل ذلك ، فان الكنيسة لم تحقق برنامجها الثقافى ذا النزعة المطلقة تحقيقا تاما الا بعد نهاية القرن العاشر ، عندما سادت نزعة روحية متعصبة جديدة ، بتأثير الحركة الكلونية(*) Cluniac mouvement ، فأخذ رجال الدين عندئذ يعملون ، فى سبيل تحقيق أغراضهم الشمولية، على بث روح عقيدية هروبية من العالم وتواقة الى الموت ، وأبقوا عقول الناس فى حالة انفعال دينى دائم ، وأخذوا يعظون عن نهاية العالمويوم الحساب ، وينظمون رحلات الحج والحملات الصليبية ، ويطردون الأباطرة والملوك من الكنيسة • بهذه الروح المتعصبة المتسلطة حققت الكنيسة التوحيد النهائى لثقافة العصر الوسيط ، التى بدت الآن لأول مرة ،عند بداية الألف الثانية بعد الميلاد ، فى وحدتها وفرديتها الكاملة(١) . وهنا ظهرت أول الكنائس الرومانسكية الكبيرة ، وأول الأعمال الهامة للفن الوسيط بالمعنى الأضيق لهذا اللفظ • ولقد كان القرن الحادى عشر فترة لامعة فى تاريخ العمارة الكنسية ، مثلما كان هو العصر الذهبى للفلسفة المدرسية (الاسكلائية) ، وللشعر البطولى الذى يستوحى موضوعات دينية فى فرنسا • ولا يمكن تصور هذا الازدهار العقلى بأكمله ــ ولا سيما بلوغ فن العمارة قمته ــ بدون الزيادة الهائلة التى طرأت عندئذ على ممتلكات الكنيسة • فقد كان عصر الاصلاحات المنبثقة عن الأديرة هو فى الوقت ذاته عصرا قدمت فيه منح وهبات هائلة الى الأديرة(٢) . على أن ثروات طوائف الرهبان لم تكن هى وحدها التى زادت ، وانما زادت أيضا ثروات الأسقفيات ، ولا سيما فى ألمانيا ، حيث كان الملوك يسعون الى أن يكتسبوا لأنفسهم من قادة الكنيسة حلفاء ضد الأتباع المتمردين• وبفضل عطايا هؤلاء الملوك قامت فى ذلك العصر أول الكاتدرائياتالكبرى الى جانب كنائس الأديرة الكبرى • ولم يكن للملوك فى تلك الفترة ،

(*) نسبة الى بلدة كلونى Cluny ، وهى بلدة فرنسية فى اقليم الساؤون واللوار• وقد اشتهرت بوجود دير نشأت فيه طائفة بندكتينية اشتهرت بالتقوى وقوة العزم ، وانتشرت الحركة فى الأديرة الأوروبية بأكملها ، ولكنها تدهورت منذ القرن الثانى عشر •

(المترجم)

(1) CF. Oswald Spengler : Der Untergang des Abendlandes, I. 1918, p. 262.

(2) H. Pirenne : A Hist. of Europe, p. 171.

كما هو معروف ، مقر ثابت ، بل كانوا يقيمون مع حاشيتهم في قصر أحد الأساقفة تارة ، أو في أحد الأديرة تارة أخرى(١) • ونظرا الى عدم وجود عاصمة ومقر ثابت لهؤلاء الملوك ، فانهم لم يكونوا يقومون بأعمال للبناء لحسابهم الخاص ، وانما اكتفوا بتقديم عونهم للمشاريع التى يقوم بها الأساقفة • ومن هنا فان الكنائس الأسقفية الكبرى التى شيدت فى ألمانيا خلال هذه الفترة قد وصفت ، عن حق ، بأنها كنائس «الأباطرة» •

ولقد كانت هذه الكنائس الرومانسكية تعبيرا واضحا عن القوة غير المحدودة والموارد التى لا تنفد ، وهو ما يتمشى مع مركز السيطرة الذى كان يتمتع به أولئك الذين أمروا ببنائها • وقد أطلق على هذه الكنائس اسم « قلاع الله » ، وبالفعل كانت فى ضخامتها ومتانتها وصلابتها مماثلة للحصون والقلاع الموجودة فى ذلك العصر ـ وكانت فى الواقع أكبر بكثير بالنسبة الى حجم الجماعات التى تخدمها تلك الكنائس • ولكنها لم تكن تشيد لخدمة المؤمنين ، بل من أجل المجد الالهى الأعلى ، وكانت تستخدم رموزا للقوة والسلطة العليا ، شأنها فى ذلك شأن الأبنية المقدسة فى الشرق القديم ، وان اختلفت بنفس المقدار عن أية أعمال معمارية شيدت فى العصور اللاحقة • صحيح أن كاتدرائية القديسة صوفيا كانت على نفس القدر من الضخامة ، ولكن ضخامتها كان لها غرض عملي ما ، اذ أنها كانت هى الكنيسة الرئيسية فى عاصمة كبرى ، على حين أن الكنائس الرومانسكية كانت ، فى أحسن الحالات ، تشيد فى بلدان صغيرة هادئة منعزلة ـ وكان ذلك أمرا لا مفر منه ، اذ لم تكن قد بقيت أية مدن كبرى فى الغرب •

ومن الطبيعى تماما أن نربط بين العمارة الرومانسكية ، بل بين قوالبها الثقيلة العريضة الضخمة ، وبين قوة المركز الاجتماعى لمشيديها، وأن نعدها تعبيرا عن شعور ثابت بالسمو الطبقى • غير أن هذا الربط لن يؤدى الى تفسير أى شيء ، بل انه لن يزيد المسألة الا غموضا • فلكى نفهم ذلك الهدوء والوقار الضخم الجبار الذى يتسم به الفن الرومانسكى، ينبغى أن نقدر نزعته العتيقة (الآرخية) وعودته الى الأشكال الهندسية التصميمية البسيطة ، وهذه راجعة الى أسباب يسهل فهمها • فالفن فى العصر الرومانسكى أبسط وأكثر تجانسا وأقل تلفيقا وتمايزا من فن العصر البيزنطى أو الكارولينجى لأنه لم يعد فن بلاط ، ولأن مدن الغرب كانت تعانى نكسة أخرى بعد عهد شرلمان ـ وهى نكسة ترجع أساسا الى تغلغل العرب فى اقليم البحر المتوسط ، وانقطاع العلاقات التجارية بين الشرق والغرب • وبعبارة أخرى فان خلق الفن لم يعد خاضعا لذوق البلاط المرهف المتقلب ، أو لحالة عدم الاستقرار والحيرة

(1) G. Dehio, op. cit., p. 73.

الذهنية التى تتسم بها المدن • فهو فى بعض النواحى أكثر خشـــونة وبدائية من فن الفترة التى سبقته مباشرة ، غير أنه حمل معه من المواد التى لم تهضم ولم تستوعب قدرا أقل بكثير مما حمله الفن البيزنطى ، والفن الكارولينجي بوجه خاص • فلم يعد ذلك الفن معـبرا عن ثقـافة محاكية ، وانما أصبح معبرا عن ثقافة احياء ديني •

لقد أصبح هذا الفن ، مرة أخرى ، فنا يستلهم الدين ، تمتزج فيـه العناصر الروحيـــة والدنيوية في كل واحد ، ولا يشعر من يمارسونه مباشرة بالأغراض الـكنسية والدنيوية القائمة من ورائه على الدوام • وعلى أية حال فان شعورهم بالهوة التى تفصل المجالين كان أقل حدة من شعورنا ، على الرغم من أن هذه الفترة المتأخرة نسبيا لا يمكن أن تكون قد شهدت ذلك التداخل المطلق بين الفن والحياة والدين ، الذى تحدث عنـه الرومانتيكيون • ذلك لأنه ، على الرغم من أن العصور الوســطى المسيحية كانت أعمق وأكثر أصالة فى تدينها بكثير من العصر الكلاسيكى القديم ، فان الارتباط بين الحياة الدينية والحيـــاة الاجتماعية كان فى العصرين اليوناني والروماني أوثق منه فى العصور الوسطى • فالعصر الكلاسيكي القديم كان ، على الأقل ، أقرب فى روحه الى العهود البدائية لأن الدولة والقبيلة والأسرة كانت لا تزال تعد فيه وحدات دينية وحقائق دينية ، لا جماعات اجتماعية فحسب • أما مسيحيو العصـــور الوسطى فكانوا يميزون بين الأشكال الطبيعية للمجتمع وبين العلاقات التى تسمو على الطبيعة (١) . أما ماحدث بعد ذلك من جمع بين المجالين فى فــكرة « مدينـــــــة الله civitas dei » فلم يبلغ فى أى وقت من الـكمال ما يجعل التجمعات السياسية وأواصر الدم تكتسب طابعا دينيا فى اذهان عامة الناس •

وعلى ذلك فان الطابع الدينى للفن الرومانسكى لم يكن نتيجة لتحكم الدين فى كل المظاهر المعبرة عن الحياة فى ذلك العصر ، اذ أن مثل هذا التحكم التام لم يكن موجودا بالفعل • بل انهذا الطابع كان نتيجة للوضع الذى نشـأ بعد انحلال مجتمع البــلاط ، والادارة المحليــة ، والحـكومة المركزية ، وهو الوضع الذى كانت فيه الكنيسة هى ــ عمليا ــ المصدر الوحيد الذى يكلف الفنانين بانتاج أعمال فنية • وفضلا عن ذلك فقـد ترتب على اصطباغ الثقافة كلها بالصبغة الـكهنوتية أن الفن لم يعـــد موضوعا للمتعة الجماليـــة ، وانما أصبح « امتدادا للفرائض الالهية ، وقربانا ونذورا لله »(٢) • ويمكن القـول أن العصـور الوسطى كانت ،

---

(1) E. Troeltsch, op. cit., p. 215.
(2) G. Dehio, op. cit., p. 73.

من وجهة النظر هذه ، أقرب الى المجتمع البدائى منها الى العصر الكلاسيكى القديم • ولـــكن ليس معنى ذلك أن لغة الفن الرومانسكى كانت أقرب على أى نحو الى أذهان الجماهير العريضـــــة من الناس من لغة العصر الكلاسيكى أو العصور الوسطى المتقدمة • فاذا كان فن العصر الكارولينجى غريبا عن عامة الناس لأنه كان معتمدا على ذوق مجتمع البلاط المثقف ، فان الفن الرومانسكى أصبح وقفا على الصفوة المختارة من رجال الدين التى لم تكن تشمل رجال الكنيسة كلهم ، على الرغم من أن قاعدتهـا كانت أعرض من مجتمع البلاط فى عصر شرلمان • وعلى ذلك ، فاذا كان الفن فى العصر الوسيط أداة للدعاية الكنسية ، فلا يمكن أن يكون هدفه الا أن يجعل الناس فى حالة ذهنية متدينة تتسم فى عمومهـا بالغموض والافتقار الى التحدد • ولا جدال فى أن الرمزية المستخدمة فى الأعمـال الفنية التى تصور الموضوعات الدينية ، والتعبير المتعمق فيها ، كانا فى كثير من الأحيان بعيدين عن أفهام المؤمنين المسيحيين البســطاء وعن أذواقهم • واذن فازدياد تحدد قوالب الأسلوب الرومانسكى وقلة تمايزها بالقياس الى الفن المسيحى الأسبق ، لم يجعلها بأية حال أقرب الى الذوق الشعبى البسيط •

وقد وصل الفن الرومانسكى ، فى حركة التعاقب الايقاعى للأساليب الفنية ، الى نزعة شكلية تجريدية جامدة ـ بعد النزعة الهندسية للعصور الكلاسكيكية المتقدمة ، ونزعة مطابقة الطبيعة فى العصور الكلاســيكية المتأخرة ، والتجريد الذى اتسمت به المسيحية المتقدمة،والنزعة التلفيقية فى العصر الكارولينجى • ذلك لأن الثقافة الاقطاعية ، التى هى فى أساسها مضادة للفردية ، تفضل ما هو عام متجانس فى الفن كما فى غيره من الميادين ، وتسعى الى تصوير للعالم يكون كل شىء فيه نمطيا ، سواء فى ذلك وجوه الناس وملابسهم ، والأيدى الكبيرة المعبرة والاشجار الصغيرة التى تتخذ شكل أفرع النخيل ، والجبال المتصلبة الحادة كالمعدن الصلب• ولقد كان أوضح تعبير عن هذه النزعة الشكلية النمطية ، وعن الطابع الأثرى الضخم للفن الرومانســكى ، هو الاهتمام بالأشــكال التكعيبية وتعديلها بحيث تصلح للاســـتعمال فى العمارة • فأعمال النحت فى الكنائس الرومانسكية لا تعدو أن تكون دعامات وأعمدة ، أى أجزاء من التصميم المعمارى • وتقوم الحيوانات والأشجار ، بل والهيئات البشرية بدورها ، بوظيفة زخرفية فى التصــميم العام للكنيســة : فهى تنثنى وتلتوى أو تمتد أو تنكمش ، تبعا للحيز الذى يراد شغله بها • كما أن الدور الثانوى للتفاصيل يؤكد بقوة تنطمس معها الحدود الفاصلة بين الفن الحر والفن التطبيقى ، وبين النحت والزخرف المجرد(١) . وفى هذه

(1) Ibid., p. 144.

الحالة بدورها يشعر المرء باغراء شـديد على أن يفسر هذه الظـاهرة بأنها مناظرة للشكل التسلطي للحكم • فأبسط تفسير هو ذلك الذى يربط بين العلاقة الوظيفية لمختلف العناصر فى العمارة الرومانسكية ، وخضوعها لوحدة التصميم الكامل ، وبين النزعة التسلطية السـائدة فى ذلك العصر ، ويعزوها الى مبدأ الجمع أو المزج amalgamation الذى يسود الأنماط الاجتماعية وتعبر عنه تراكيب اجتماعية كالكنيسة الشاملة ونظام الأديرة والنظام الاقطاعى و « الاقتصاد المنزلى المقفل » • غير أن تفسيرا كهذا يكون مضللا الى حد ما • ذلك لأن العمل المنحوت فى الكنيسة الرومانسكية « يعتمد » علىالتصميم المعمارى بمعنى مختلف كل الاختلاف عن ذلك الذى يكون به الفلاحـون والتابعون معتمدين على سـادتهم الاقطاعيين •

ولا جدال فى أن الشـكلية الدقيقـة والتجريد من الواقع هما أهم صفات الأسلوب الرومانسكى ، ولكنهما ليسا صفاته الوحيدة • فكما كان هناك اتجاه صوفى الى جانب الاتجاه المدرسى فى فلسفة ذلك العصر ، وكما كانت هناك ، الى جـانب القطعية والجمود العقيدى ، روح دينية مشبوبة عنيفة تعبر عن نفسها فى حركة اصلاح الأديرة ، فكذلك ظهرت فى الفن اتجاهات انفعالية تعبيرية الى جانب النزعة الشكلية ، والتجريدية النمطية السائدة • ومع ذلك فان هذه النظرة الأكثر تحررا الى الفن لا تظهر بوضوح الا فى النصف الثانى من العصر الرومانسكى ، أى أنها تتفق زمنيا مع احياء التجـارة والحياة الحضرية فى القرن الحـادى عشر(١) . ومهما كانت ضآلة نطاق هذه البدايات فى ذاتها ، فانها تمثل أولى علامات تغير مهـد الطريق للنزعة الفردية والتحررية فى العصر الحديث . ولو حكمنا على الأمور بظواهرها لمـا بدا هناك تغير كبير ، اذ أن الاتجاه الأساسى للفن الرومانسكى يظل كهنوتيا مضادا لنزعة مطابقة الطبيعة • ومع ذلك فلو شئنا أن نبحث عن أولى الخطوات المؤدية الى التخلص من القيود التى كبلت الحياة فى العصر الوسيط ، لكان علينا أن نجدها هنا ، فى هذا القرن الحادى عشر الذى كان خصبا الى حد يدعو الى الدهشة ، بما فيه من مدن جديدة وأسواق ، ومن طوائف ومدارس جديدة ، والذى حدثت فيه أول حملة صليبية ، وأسست فيه أولى الدول النورماندية ، وظهرت فيه أول أعمال النحت المسيحية الأثرية ، وأول البوادر الممهدة للعمارة القوطية • ولا يمكن أن يكون من محض الصدف أن تظهر كل هذه الحياة والحركة الجديدة فى نفس الوقت الذى بدأ فيه

(1) A. Fliche : «La Civilization occidentale aux Xe at XIe siècles». In «Hist. du Moyen-Age», edit., by G. Glotz, II, 1930, pp. 597-609.

الاقتصاد التجارى يحل محل الاقتصاد المكتفى بذاته ، الذى ساد العصور المتقدمة ، بعد قرون من الركود المتصل ٠

ولقد حدث التغير فى الفن ببطء شديد ٠ فصحيح أن نحت التماثيل البشرية يمثل فى ذاته فنا جديدا،كان منسيا منذ نهاية العصر الكلاسيكى، غير أن عناصر التعبير الشكلية لهذا الفن ظلت مرتبطة أساسا بتقاليد مدرسة التصوير السابقة فى العصر الرومانسكى ٠ أما أسلوب الكنائس النورماندية فى القرن الحادى عشر ، الذى استبق الأسلوب القرطى ، فمن الصواب أن نظل ننظر اليه على أنه شكل من أشكال الأسلوب الرومانسكى ٠ ومع ذلك فان التفكك الرأسى للجدران ، فى العمارة ، والاتجاه التعبيرى فى الأشكال التعبيرية ، هى دلائل لا تخطىء على وجود اتجاه الى نظرة أكثر دينامية الى الفن ٠ فهنا نجد مبالغات فى طريقة الوصول الى التأثيرات المطلوبة ، كالخروج على الأبعاد الطبيعية ، والتكبير المفرط للأجزاء المعبرة فى الوجه والجسم ، ولا سيما العينين واليدين، والمبالغة فى الحركة ، والانحناءات الزائدة عن الحد ، والأذرع المرفوعة الى أعلى ، والأرجل المتشابكة بطريقة راقصة ٠ غير أن هذه المبالغات ليست مجرد أمثلة لتلك الظاهرة التى أكد البعض أنها تتمثل فى كل فن بدائى ، والتى تنحصر فقط فى « زيادة حجم وقوة أجزاء الجسم التى تعبر حركتها عن الرغبة والانفعال »(١) ، وانما يتعلق الأمر هنا باتجاه واضح المعالم الى النزعة التعبيرية(٢) ٠ ولقد كانت الحماسة التى أصبح الفن يتجه بها الى هذه الطريقة فى تصوير موضوعاته مستلهمة من التحمس والنشاط الروحى الذى أثارته الحركة « الكلونية Cluniac » ٠ وهكذا فان القوة الديناميسة لأسلوب البـاروك الذى يتسم به العصر الرومانسكى المتأخر ، تربطها بمدينة « كلونى » وبحركة اصلاح الأديرة نفس العلاقة التى تربط أسلوب القـرن السابع عشر الوقور المتحمس بالجزويت وبحركة الاصلاح المضاد ٠ ذلك لأننا نجـد تعبيرا عن نفس النزعة الزاهدة ، ونفس جو الانفعال الذى يثيره الاعتقاد باقتراب يوم الحساب ، فى النحت كما فى التصوير ، وفى تماثيل أوتان Autun وڤيزلى Vézelay ، ومواساك Moissac وسـويـاك Souillac (*) كمـا فى صور المبشرين المرسـومة فى أناجيل اميان Amiens

(1) Anton Springer : Die Psalterillustrationen im fruehen Mittlealter. Abhandlungen der kgl. Saechs. Ges. d. Wiss., VIII, 1883, p. 195.

(2) H. Beenken : Romanische Skulptur in Deutschland, 1924, p. 17.

(*) أسماء أديرة فرنسية فى العصر الرومانسكى ٠

(المترجم)

وأوتو الثالث • فالقوام الهزيل الهش للأنبياء والحواريين ، الذين تلتهمهم نار ايمانهم ، والذين يحيطون بالمسيح فوق أقواس بوابات الكنائس ، وأولئك الذين نالوا الخلاص والبركة ، وملائكة وقديسى يوم الحساب والصعود — كل هؤلاء زاهدون روحانيون ، تخيلهم الرهبان الأتقياء الذين أبدعوا هذا الفن أنموذجا للكمال •

بل ان الفن الرومانسكى ، حتى فى الحالات التى كان يصور فيها موضوعات بطريقة السرد وعرض المناظر ، كان فى كثير من الأحيان ينتج هذه الموضوعات برؤية حالمة خيالية جامحة ، وان كان العنصر الخيالى فى الموضوعات الزخرفية ، كما هى الحال فى نوافذ دير «سوياك» البندكتينى، يعرض بطريقة غامضة أشبه بالهذيان • فهنا نجد الناس والحيوانات والمخلوقات الخيالية الغريبة والغيلان ، وقد توحدت كلها فى تيار واحد من الحياة العارمة ، وكونت تدفقا مختلطا لأجسام متداخلة ، يذكرنا من بعض الأوجه بمتاهة الخطوط فى المنمنمات الأيرلندية ، ويدل على أن تراث هذا الفن القديم كان لا يزال حيا ، ولكنه يكشف أيضا عن التغيرات التى طرأت منذ عصره الذهبى ، وكيف أن دينامية القرن القرن الحادى عشر قد أحالت النزعة الهندسية السائدة فى العصور الوسطى المتقدمة الى تيار سيال • وهنا يتحقق لأول مرة ما نفهمه من الفن المسيحى والوسيط تحققا كاملا ، ويتكشف المعنى المتعالى للصور وأعمال النحت تكشفا تاما • فلم يعد من الممكن تفسير ظواهر كالطول المفرط للقامات أو حركاتها المتشنجة على أسس عقلية ، على عكس الحال فى الأبعاد غير الطبيعية للفن المسيحى المتقدم ، الذى كان يستخلص، بنوع من المنطق ، من تسلسل مراتب الشخصيات المصورة • ففىالعصر المسيحى القديم كانت صورة الطبيعة تشوه عن طريق ظهور عالم متعال، غير أن القوانين الطبيعية ظلت فى أساسها سارية ، أما فى العصر الذى نتحدث عنه فان هذه القوانين تلغى تماما ، كما أن سيطرة المفاهيم الكلاسيكية عن الجمال تضيع معها بدورها • وعلى حين أن الانحرافات عن الواقع الطبيعى كانت لا تزال ، فى الفن المسيحى المتقدم ، تتحرك فى اطار ما هو ممكن بيولوجيا وما هو صحيح شكليا ، فان الانحرافات فى العصر الرومانسكى أصبحت مما لا يمكن التوفيق بينه وبين المعايير الكلاسيكية فى الحق والجمال ، وانتهى الأمر الى « القضاء على كل القيم الكامنة والمميزة للأشكال المنحوتة بوصفها نحتا » (١) . فقد أصبحت الاشارة الى المتعالى والاحالة اليه سائدة الى حد أن الأشكال الفردية لم

---

(1) G.V. Luecken : «Burgundische Skulpturen des 11 u. 12 Jahrh., Jahrb. der Kunstwiss., 1923, p. 108.

تعد لها أية قيمة كامنة خاصة بها ، وانما أصبحت الآن رموزا وعلامات مجردة · ولم تعد هذه الأشكال تعبر عن العالم العلوى بعبارات سلبية فحسب ـ أى أنها لا تقتصر على التلميح الى حقيقة العالم الخارق للطبيعة عن طريق ترك ثغرات فى تسلسل العالم الطبيعى وانكار الطابع المستقل للنظام الطبيعى البحت ، بل انها أصبحت تصور اللامعقول والأعلى من هذا العالم بطريقة ايجابية مباشرة تماما · ولو قارن المرء بين الأشكال التى أنتجها هذا الفن ، وهى أشكال بلا جسم ، يشيع فيها التوتر المشبوب ، وبين الأشكال القوية الجميلة التى أنتجها الفن الكلاسيكى ، على النحو الذى قورن به بين النحت البارز للقديس بطرس فى دير « مواساك » وبين تمثال « دوريفوروس Doryphoros » (١) ، لظهرت له بوضوح الطبيعة الحقيقية للنظرة الى الفن فى العصر الوسيط· فالفن الرومانسكى ، اذا ما قورن بفن العصر الكلاسيكى القديم ، الذى كان يقتصر على ما هو جميل ماديا ، ويتجنب كل اشارة الى الصفات النفسية والعقلية ، يبدو فنا لا يهتم الا بالتعبير عما هو روحى ، ولا تتمشى قوانينه مع منطق التجربة الحسية ، وانما تتمشى مع منطق الرؤيا الداخلية · وفى صفة الرؤيا هذه يكمن الطابع الخاص للفن الرومانسكى المتأخر ، كما نجد فيها تفسيرا لتلك الأطوال الشبحية ، والوقفات غير الطبيعية ، والحركات التى هى أشبه بحركات الدمى ، التى كانت تتصف بها الأشكال المصورة فى ذلك الفن ·

وقد ازداد باطراد شغف الفن الرومانسكى بالرسم التصويرى ، وأصبح له فى النهاية من الأهمية ما للرسم الزخرفى · والواقع أن عدم الاستقرار الذهنى الذى كان يتصف به الفن الرومانسكى المتأخر يتخذ مظاهر متباينة ، من أهمها الاتساع الدائم فى النطاق الذى امتد اليه التمثيل التصويرى ، مما أدى الى استغلال مجال الكتاب المقدس كله فى أغراض فنية · وكانت الموضوعات الجديدة ، ولا سيما يوم القيامة وعذاب المسيح ، ممثلة بصدق لذلك العصر ، شأنها شأن الأسلوب الذى عرضت به · فالموضوع الرئيسى للنحت الرومانسكى المتأخر كان يوم القيامة ، وهو موضوع مألوف وشائع فى أعمال النحت الموجودة على أقواس بوابات الكنائس · وعلى حين أن هذا الموضوع كان نتيجة لذهان الألف

(1) G. Kaschnitz-Weinberg : «Spaetromische Portraets,», Die Antike, II, 1926, p. 37.

عام(*) ، فانه كان في الوقت ذاته أقوى تعبير عن سلطة الكنيسة . ففيه تحاسب البشرية كلها ، وتدان أو تبرأ حسب دفاع الكنيسة عنها أو ادانتها لها . ولم يكن في استطاعة الفن أن يستخدم ، من أجل ارهاب عقول الناس ، وسيلة أكثر فعالية من صورة العذاب الأبدى أو السعادة المقيمة هذه . أما شعبية الموضوع الرئيسي الآخر للفن الرومانسكي ، وهو عذاب المسيح ، فترجع الى اتجاه انفعالي جديد ، على الرغم من أن معالجته ظلت في معظم الأحيان محصورة في حدود الأسلوب الشعائري ، غير الانفعالي ، القديم . وهو على أية حال يتخذ موقعا وسطا بين نفور الفترة السابقة من تصوير المسيح في عذابه وصلبه ، وبين التفنن المرضي الذي صورت به الفترة اللاحقة جراح المخلص . فبالنسبة الى المسيحيين الأوائل ، الذين تشبعوا بروح العصر الكلاسيكي القديم ، كانت فكرة المخلص الذي يموت على صليب شخص مجرم تنطوي دائما على شيء محير لا يقبله العقل بسهولة . أما العصر الكارولينجي فقد قبل الصورة الشرقية للصلب ، ولكنه ظل يقاوم فكرة تصوير المسيح معذبا مستذلا . ففي نظر الطبقة الحاكمة كان السمو الالهي متعارضا مع العذاب البدني . وحتى في تصوير العصر الرومانسكي لعذاب المسيح ، كان المسيح المصلوب لا يتدلى عادة من الصليب ، وانما يقف عليه ، ويمثل عادة بعينين مفتوحتين ، وفي كثير من الأحيان يصور مرتديا ملابس ومزدانا بتاج(١) . وكان على المجتمع الأرستقراطي في ذلك العصر أن يتغلب أولا على نفوره من تصوير الجسم العاري ، وهو نفور أثرت فيه عوامل اجتماعية فضلا عن العوامل الدينية ، قبل أن يستطيع اعتياد رؤية المسيح عاريا . ومع ذلك فقد ظل الفن في العصر الوسيط يتجنب عرض الأجسام العارية حيث لا يكون ذلك العرض ضروريا للموضوع ضرورة مطلقة(٢) . والى جانب صورة المسيح البطل ، المترفع ، الذي يظل يبدو منتصرا على الأمور الأرضية الفانية حتى وهو معلق من الصليب ، نجد بطبيعة الحال صورة للعذراء لا تعرضها علينا بكل ما فيها من حب وألم ، كما اعتدنا أن نراها منذ العصر القوطي ، وانما تعرضها كملكة سماوية ترفعت عن جميع شواغل البشر .

(*) المقصود من التعبير « ذهان الألف عام millenarian psychosis » هو الاعتقاد الذي شاع بقوة ، قرب سنة ١٠٠٠ ميلادية ، بأن نهاية العالم ستكون عند انقضاء الألف الأولى بعد ميلاد المسيح ، وهو الاعتقاد الذي ولد حالة نفسية تجلت بوضوح في الأعمال الفنية لذلك العصر .

(المترجم)

(1) D. Dehio, op. cit., pp. 183-4.

(2) Julius Baum : Die Mal. u. Plast. des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien, 1930, p. 76.

وتظهر البهجة التي تشيع في الفن الرومانسكي المتأخر عندما يصور موضوعا ملحميا ، بأجلى صورة ، في الرسوم التي نجدها في نسجيات « بايو Bayeux » المرسمة ، وهو عمل كان يعبر عن نظرة مخالفة لنظرة الفن الكنسي ، وان كان قد صمم من أجل الكنيسة . فهذه الرسوم تروى لنا قصة الغزو النورمندي لانجلترا بأسلوب واضح الطلاقة ، وتحكي لنا القصة على مراحل متنوعة ، وبشغف ملحوظ بالتفاصيل الواقعية . وهنا نجد أثرا واضحا لطريقة متدرجة في التعبير استبقت التكوينات الدورية cyclic compositions في الفن القوطي ، وكانت مضادة بشدة لمبادىء الوحدة التي تحكمت في النظرة الرومانسكية بوجه عام . ومن الواضح أن هذا لم يكن عملا ينتمي الى فن الأديرة ، وانما كان نتاجا « لورشة » مستقلة عن الكنيسة الى حد ما . ولا جدال في أن الرواية التي تعزو التطريز الى الملكة « ماتيلدا » مبنية على أسطورة ، اذ أن من الواضح أن العمل كان من نتاج فنانين مدربين متمرسين في مهنتهم ، ولكن الأسطورة ، على أية حال ، تشير الى الأصل الدنيوي لهذا العمل . والواقع أننا لا نجد في الفن الرومانسكي كله أثرا باقيا يقدم الينا فكرة شاملة تماثل الفكرة التي يقدمها الينا هذا العمل عن الوسائل التي لا بد أنها كانت في متناول يد الفن الدنيوي في هذا العصر . وان تأملنا لهذا العمل ليجلعنا نأسف بحق لفقدان الأعمال المماثلة التي لم يبذل في سبيل حفظها ما بذل في الفن الكنسي من العناية . فلسنا نعلم مدى اتساع نطاق انتاج الفن الدنيوي ، صحيح أنه لا يمكن أن يكون قريبا من انتاج الفن الكنسي ، غير أنه كان ، على الأقل في العصر الرومانسكي المتأخر الذي تنتمي اليه نسجيات « بايو » المرسمة ، أهم بلا شك مما يوحي لنا به العدد القليل من الأمثلة الباقية .

وأوضح دليل على صعوبة البحث في الفن الدنيوي لهذه الفترة ، على أساس ما تبقى لنا منه ، هو الصورة الشخصية ، التي تسير بتردد في طريق وسط بين الفن الديني والفن الدنيوي . فلم تكن الصورة الفردية ، التي تؤكد الخصائص الشخصية للأنموذج ، قد فهمت بعد . وهكذا لم تكن الصورة الشخصية في الفن الرومانسكي الا شكلا آخر للتصوير التذكاري الرسمي ، الذي نصادفه في الصور الاهدائية للمخطوطات أو في آثار المقابر بالكنائس . غير أن الصورة الاهدائية التي هي في كثير من الأحيان تصوير للكاتب والمصور مثلما هي تصوير للشخص الذي كتب المخطوط بناء على طلبه أو اقتراحه (١) ، تمهد

(1) J. Prochino : Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei, I, 1929, passim.

الطريق ، على الرغم من طابعها الرسمى الوقور ، للصورة الذاتيـــة ، التى هى نوع فنى شخصى تماما ، وان كانت قد ظلت حتى ذلك العهـد تعالج دون أى تأكيد للسمات الفردية للشخص المصور . بل ان الصراع بين الأسلوبين يظهر بمزيد من الحدة فى الصور المنحوتة على المقابر . ففى الفن المسيحى المتقدم لم يكن شخص المتوفى يظهر على الاطلاق ، أو لم يكن يظهر الا فى صـــورة مقيدة الى أبعد حد ، أما فى مقابر العصر الرومانسكى فانه يصبح الموضوع الرئيسى للانتاج بأكمله (١) . وهـكذا فان المجتمع الاقطاعى ، الذى كان لا يزال يفكر من خلال المفاهيم الطبقية، ظل يقاوم الاهتمام بالخصائص الشخصية ، ولكنه كان يؤكد بالفعل فكرة التصوير التذكارى الشخصى .

(1) G. Dehio, op. cit., p. 183.

الفصل الثامن

الرومانتيكية في عصر فروسية البلاط

كان ظهور الأسلوب القوطى أهم تحول طرأ على تاريخ الفن الحديث بأسره • ففيه نجد أصل المبادىء الأسلوبية التى لا تزال سارية حتى يومنا هذا - كالاخلاص للطبيعة وعمق الشعور والحساسية والدنيوية • ولو قسنا فن العصور الوسطى المتقدمة بمعايير الشعور والتعبير هذه لما وجدناه متحجرا ساذجا فحسب - اذ أن الفن القوطى يبدو كذلك بالقياس الى فن عصر النهضة - بل لبدا لنا أيضا فجا مستقبحا • فمنذ العصر القوطى وحده تعود الينا مرة أخرى تلك الأعمال التى تتخذ فيها الأشكال والهيئات أبعادا سوية ، وحركة طبيعية ، وجمالا بالمعنى الصحيح • واذا كنا لا نستطيع حتى فى حالة هذه الأعمال ، أن ننسى لحظة واحدة أنها تنتمى الى عصر غابر ، فاننا فى حالة البعض منها على الأقل نبدأ فى الشعور بلذة مباشرة لا ترجع الى الثقافة أو الى الشعور الدينى وحده • فماذا كانت ، اذن ، أسباب هذا التغير الحاسم فى الأسلوب ؟ وكيف ظهر هذا الفهم الجديد للفن ، الذى كان قريبا كل القرب من فهمنا ؟ وبأى التغيرات المادية والاقتصادية والاجتماعية يرتبط الأسلوب الجديد ؟ من الواجب ألا نتوقع أن تكشف لنا الاجابة على هذه الأسئلة عن أى انقلاب مفاجىء ، اذ أنه ، على الرغم من ضخامة الفوارق التى تميز العصر القوطى ككل من العصور الوسطى المتقدمة ، فان هذا العصر يبدو فى البداية مجرد استمرار وتكملة لتلك الفترة الانتقالية فى القرن الحادى عشر ، التى بدأ فيها تداعى النظام الاقتصادى والاجتماعى للاقطاع ، والتوازن السكونى للفن والثقافة الرومانسكية • وعلى أية حال فان هذا العصر قد شهد بداية الاقتصاد النقدى والتجارى ، وأول مظاهر بعث البورجوازية والمهارة الحرفية الحضرية •

ولو تأملنا هذا التغير ، لبدا لنا كأن الثورة الاقتصادية التى أدت فى العالم القديم الى ظهور ثقافة المدن التجارية اليونانية سوف تتكرر ها هنا

من جديد • والواقع أن الوجه الجديد لأوروبا الغربية أقرب شبها الى اقتصاد المدن القديمة منه الى عالم العصر الوسيط المتقدم . فهنا نجد مرة أخرى أن مركزالثقل فى الحياة الاجتماعية ينتقل من الريف الى المدينة ، وتصبح المدينة مرة أخرى مصدر كل حافز ونقطة تلاقى جميع وسائل الاتصال • وعلى حين أن الأديرة كانت فيما مضى هى النقاط الثابتة التى ينبغى أن تبنى عليها خطط أية رحلة ، فقد أصبحت المدن الآن مرة أخرى هى المراكز التى يلتقى فيها الناس ويتصلون بعالم أوسع . والفارق الرئيسى بين مدن العصور الوسطى ودول المدن فى العصر اليونانى هو أن الأخيرة كانت مراكز للادارة أساسا ، على حين أن الأولى كانت مراكز للتبادل التجارى وحده تقريبا • ومن هنا فان انحلال الأشكال السكونية القديمة للحياة كان أسرع وأعمق مما كان فى مجتمعات المدن فى العالم القديم •

وليس من السهل الاجابة عن السؤال عن السبب المباشر لهذا النمو فى المدن ، أعنى السؤال عن أى العاملين سبق الآخر : التوسع فى الصناعات التحويلية وفى نشاط التجار ، أم زيادة كمية النقد التى أدت الى الانتقال نحو المدن • فمن الجائز أن السوق قد توسعت لأن الطاقة الشرائية للسكان زادت ، وان ارتفاع ايجارات الأرض فى ذلك الوقت يعلل زيادة عدد أصحاب الحرف اليدوية • كما أن من الجائز بنفس المقدار أن زيادة الايجارات كانت نتيجة لمدن السوق الجديدة واحتياجاتها(١) • ولكن ، أيا كان المسار الفعلى للتطور ، فان التغير الحاسم من وجهة النظر الثقافية هو ظهور طائفتين مهنيتين جديدتين: هما الصناع artisans والتجار(٢) • صحيح أنه كان هناك صناع وتجار من قبل ، كما أن المزارع والقرى وضياع الأديرة وقصور الأساقفة ـ أى بالاختصار ، مختلف الوحدات المنزلية ـ كانت تحتفظ بحرفييها الخصوصيين ، بل ان بعض أهالى الريف كانوا يصنعون أدوات للسوق الحرة ، وذلك منذ وقت مبكر جدا • ومع ذلك فان هذه الحرف الريفية الضيقة النطاق لم تكن تصل الى حد الانتاج المنتظم ، وانما لم تكن تمارس عادة الا فى الأوقات التى تكون فيها الأرض غير كافية لاعالة الأسرة(٣) • ففى هذه المرحلة لم يكن تبادل السلع يتم الا فى مناسبات متفرقة ، وكان الناس يشترون ويبيعون كلما دعت الحاجة الى ذلك ، ولم يكن هناك تجار ، أو لم يكن يوجد الا قليل من التجار هنا وهناك للتجارة البعيدة

(1) Max Weber : Wirtschaftsgesh., 1923, p. 124.

(2) K. Buecher, op. cit., p. 397.

(3) Ibid., pp. 139 ff.

المدى ، ولم تكن توجد على أية حال جماعة محددة المعالم يمكن أن توصف بأنها طبقة تجار • فكان المنتجون أنفسهم يقومون عادة ببيع منتجاتهم• ولكنا نجد ، منذ بداية القـــرن الثاني عشر ، الى جانب منتجي المواد الأولية ، حرفيين يعيشون في المدن ، لم يكونوا مستقلين فحسب ،وانما كانوا يمارسون عملهم هـــذا بانتظام ، وبالمثل نجد تجارا متخصصين يكونون جماعة مهنية خاصة بهم •

ان تعبير « الاقتصاد الحضرى » ، بالمعنى الذى استخدمه « بوخر Buecher » فى نظريته عن المراحل الاقتصادية ، يدل على نوع من الانتاج يختلف عن الأنواع السابقة عليه في كونه انتـاجا للعميـل ـ أي لسلع لا تستهلك فى الوحدة الاقتصادية التى تنتج فيها • وهـو يتميز عن المرحلة التالية ، مرحلة « الاقتصاد القومى » ، بأن السـلع تنتقل فيه مباشرة من الوحدة المنتجة الى الوحدة المستهلكة ، بحيث لايخصص الانتاج عادة للتخزين أو للسوق الحرة ، وانما يخصص للطلب المباشر لعملاء محددين يعرفهم المنتج شخصيا • وهنا نجد أنفسنا فيأول مرحلة من مراحل فصل الانتاج عن الاستهلاك ، ولكنا لانزال بعيدين كل البعد عن الطريقة التامة التجريد فى الانتاج الحديث ، وهى الطريقة التى يتعين فيها على السلع أن تمر بسلسلة كاملة من الأيدى قبل أن تصل الى المستهلك • هذا الفارق في المبدأ بين « الاقتصاد الحضرى » فيالعصر الوسيط و « الاقتصاد القومى » الحديث يظل قائما ، حتى عندما ننتقل من « النمط المثالى » للاقتصاد الحضرى عند بوخر الى الوقائع التاريخيـة الفعلية • ذلك لأنه ، على الرغم من أن الانتاج الخالص الذى لا يهدف الا الى تلبية طلب محدد ، لم يوجد بذاته أبدا ، فان العلاقة بين الصـانع الحرفى والمستهلك كانت فى العصور الوسطى أوثق بكثير مما هى اليوم • فلم يكن المنتج يواجه بعد سوقا مجهولة تماما ، وغير محددة عـلى الاطـلاق ، كتلك التى أصبح يواجهها فيما بعد • وقد تجلت خصائص طريقة الانتاج « الحضرية » هذه فى مظاهر معينة للفن الوسيط ، هى من جهة حصول الفنان على مزيد من الاستقلال بالقيـاس الى فنان العصر الرومانسكى ، ولكنها تتجلى من جهة أخرى فى غياب تام لتلك الظاهرة الحديثة ـ ظاهرة الفنان الذى لا يلقى تقديرا ، والذى يعمل فى فراغ تام من الاغتراب عن الجمهور والابتعاد عن عالم الواقع •

ولقد كان التاجر هو الذى تحمل وحده تقريبا مخاطرة رأس المال ، التى هى السمة المميزة لكل انتاج مخصص للتخزين ، فى مقابل الانتاج المخصص للطلب ، ومن هنا كان التاجر أكثر اعتمادا من الصانع الحرفى على تقلبات السوق التى لا يمكن التنبؤ بها . والواقع أن التاجر ، فى هذه المرحلة المتقدمة ، هو الذى يمثل روح الاقتصاد النقدى ويستبق

نوع المجتمع الجديد الذى سيظهر فيما بعد ، أعنى المجتمع القائم على الربح وجمع المـال . وبفضله ظهر نوع جديد من الثروة ، هو رأس المـال التجارى المتحرك ، الى جانب الملـكية الزراعية التى كانت حتى ذلك الحين هى النوع الوحيد الذى يعتد به من أنواع الملـكية . فقبل ذلك كان المخزون من المعادن النفيسة يوضع كله تقريبا على صـورة أدوات مفيدة ، ولا سيما الكئوس والأطباق الذهبية والفضية . وكانت الكمية الصغيرة من العملة الموجودة تكاد تكون كلها فى حوزة الكنيسة ، ولم تكن تتداول ، اذ لم يكن احد يفكر فى الانتفاع منها على أى نحو . ولقد كانت الأديرة التى استبقت ادارة الأعمال الرشيدة الحديثة تفرض بالفعل أموالا لقاء فائدة باهظة(١) ، ولـكنها لم تكن تفعل ذلك الا عندما تدعو الظروف اليه ، ولم يكن رأس المـال التمويلى financial capital اذا جاز استخدام هذا اللفظ على الاطلاق عنـــد الحديث عن العصور الوسطى المتقدمة ، يستغل على الاطلاق . ولـكن عندما أتت التجـارة فى هذا العصر ، حركت رأس المـال الميت العقيم هـذا مرة أخرى . فلم تقتصر على جعل المـال وسيلة عامة للتبادل والدفع ، أو أفضـل صور الملكية فى نظر الناس ، وانما جعلتـه « يعمل » ، أى جعلتـه مرة أخرى منتجا عن طريق استخدامه من أجل الحصول على المواد والأدوات ومن أجل تخزين كميات منها للمضاربة ، وكذلك استخدامه اساسـا للائتمان والمعاملات المصرفية . كل ذلك أدى الى ظهور أولى العلامات المميزة للنظرة الرأسمالية الى الحياة(٢) . فمرونة هذا النوع من الملـكية وسهولة تبادله وتدبيره وتخزينه ، حررت الأفراد على نحو متزايد من بيئتهم الأصلية ، ومن الموطن الاجتماعى الذى ولدوا فيـه . وازدادت سهولة ارتقائهم من طبقة اجتماعية الى أخرى ، كما اصبحوا يجدون لذة متزايدة فى التأثير على اقرانهم بطريقتهم الشخصية فى التفـكير والشعور . فالنقود ، التى أتاحت قياس القيم وتبادلها وتجريدها ، صبغت الملـكية بصبغة لا شخصية محـــايدة ، وجعلت الانتماء الى مختلف الجماعات الاجتماعية متوقفا على عامل مجرد ، لا شـخصى ، دائم التغير ، هو امتلاك المقدار اللازم من رأس المـال . وهكذا فانهـا الغت ، من حيث المبدأ ، الحدود الجامدة التى تفصل بين الطبقـــات الاجتماعية المقفلة . وبمجرد أن تتفاوت المـكانة الاجتماعية تبعا لكمية

(1) R. Genestal : Le Rôle des monastères comme établissements de crédit, 1901.

(٢) قارن ، فيما يتعلق بالجزء التالى ، كتاب :

George Simmel : Philosophie des Geldes, 1900, passim, and E. Troeltsch : Sozciallehren, p. 244.

المـال التى يمتلـكها المرء ، فان النـــاس ينحدرون الى مســـتوى المتنافسين الاقتصاديين فحسب . ولمـا كان اكتساب هذا النوع من الملـكية راجعا الى مواهب فردية الى حد بعيـــد ، هى مواهب الذكاء والحس التجارى والصرامة والقدرة على تكوين نظرة شاملة ، لا الى المولد أو الطبقة أو الامتيازات ، فان الفرد اصبح يستطيع اكتســاب مكانة يصنعها بنفسه ، على حين تضاءلت قيمة الانتمـاء الى جماعــة اجتماعية معينة . ومجمل القول ان المزايا العقلية أصبحت مصــدر المكانة ، بدلا من المزايا اللاعقلية للمولد والحسب .

ولقد كان الاقتصاد النقدى فى المدن يهدد النظام الاقتصـــادى الاقطاعى كله بالزوال . ذلك لأن الزراعة الاقطاعية كانت ، كما رأينا ، اقتصادا بلا مخرج ، يقتصر على انتاج ما يلزم لاســتخدامه الخاص ، مادامت منتجاته غير قابلة للبيع . ولكن ، بمجرد أن ظهر الانتاج الفائض، بعثت حياة جديدة فى هذا الاقتصاد التقليدى القاصر القانع . واخذ المنتجون يبحثون عن طرق انتاج أكثر فعالية وترشـيدا ، وبذلت كل الجهود من أجل انتاج أكثر مما يلزم للاستهلاك المحلى . ولمـا كان نصيب مالك الأرض من الانتاج محـددا بدقة ، الى حد ما ، بحكم التقاليـد والعادات ، فان المكاسب الجديدة ذهبت أول الأمر الى الفلاحين . غير أن حاجة المالك الى المال زادت ، ليس فقط بسبب ارتفاع الأســعار الناتج حتما عن توســع التجارة ، بل ايضا بسبب اغراءات الكماليات العديدة الباهظة التى اخذت تبتكر بصورة متزايدة . وبالفعل حدث بعد القرن الحادى عشر ارتفاع هائل فى مستويات المعيشة ، وطرأ تحسن هائل على أذواق الناس فى أمور كالملبس والمسكن والدروع . فلم يعودوا يكتفون بما هو بسيط نافع ، وانما أصبحوا يشــترطون أن تكون كل قطعة من الأثاث او الملبس شيئا له قيمته. وقد أحست طبقة النبلاء من ملاك الأرض بالغبن فى ظل هذه الأوضـاع ، نتيجة لثبات دخلها ، وكان المخرج الوحيد الذى تصوروه عندئذ هو استغلال الأجزاء غير المزروعـة من ضياعهم . وهكذا سعوا الى تأجير أية أرض فى متناول أيديهم ، ومن بينها الأرض التى ربما كانت قد تركت دون زراعة نتيجة لهروب فلاحيها ، وحولوا الخـدمات الســـابقة التى كانت تدفع عيـنا الى مدفوعات نقدية ـ وذلك لأنهم كانوا فى حاجة الى المال قبل كل شىء ، ولأنهم أدركوا بالتدريج أن عمل رقيق الأرض serfs فى اراضيهم لا يمكنه الصمود فى المنافسة امام الأساليب الجديدة المستخدمة فى عهد بدأ فيه ترشـيد الانتاج . واخذ الاقطاعيون يزدادون بالتدريج اقتناعا بأن العامل الحر يقوم بعمل يفوق بكثير ذلك الذى يقوم به رقيق الأرض، وأن الناس يفضلون عبئا اثقل ، ولكنه محدد بدقة ، على عبء اخف ،

ولكنه غير محدد(١) . ولا ننس أنهم انتفعوا بقدر الامكان من وضعهم الحرج هذا : اذ أن تحريرهم لرقيق الأرض يضمن لهم الحصول على مستأجرين يجلبون لهم عائدا يفوق ما يجلبه هؤلاء الأرقاء ، فضلا عن أنهم كانوا يحصلون على مبلغ نقدى غير قليل لقاء تحرير كل واحد منهم . ومع ذلك فانهم كانوا فى كثير من الأحيان يخفقون فى تدبير أمورهم ، وكانوا يضطرون ، من أجل مجاراة العصر ، الى أخذ قرض بعد الآخر ، بل انهم كانوا آخر الأمر يبيعون اجزاء من ضياعهم لسكان المدن الأغنياء المتلهفين .

وكان الهدف الأول الذى يأمل البورجوازى فى تحقيقه من الحصول على ملكية الأرض هذه هو دعم مركزه الاجتماعى الذى كان لايزال مزعزعا الى حد ما . فملكية الأرض كانت فى نظره جسرا يوصل الى المستويات العليا للمجتمع ، اذ أن التاجر أو الصانع الحرفى الذى ترك الأرض كان لا يزال فى ذلك العصر يمثل نوعا من المشكلة . فهو يقف فى موقع معين بين طبقة النبلاء وطبقة الفلاحين ، وهو حر كالنبيل ولكنه شعبى الأصل كأحط الخدم . بل انه كان ، على الرغم من كل تحرره ، يعد بمعنى ما فى منزلة أقل من منزلة الفلاح ، اذ كان الناس ينظرون اليه على أنه على نحو ما ، شخص منبوذ لا جذور له(٢) . لقد كان يعيش فى عصر ينظر فيه الى العلاقة الشخصية بالأرض على أنها المبرر الوحيد لوجود الانسان ، ومع ذلك كان يسكن أرضا لا تنتمى اليه ، ولايفلحها ، ويتعين عليه أن يكون على استعداد لمغادرتها فى أى وقت . وكان له نصيب فى امتيازات لم يكن يتمتع بها من قبل الا النبلاء ، ولكن كان عليه أن يشتريها بالمال . وهو مستقل فى الأمور المادية ، بل لقد كان فى كثير من الأحيان أغنى من النبلاء أنفسهم ، غير انه لم يكن يعرف كيف يستخدم ثروته وفقا لمقتضيات طريقة الحياة الأرستقراطية — فهو فى الواقع « محدث نعمة » . ولما كان محتقرا ومحسودا من النبلاء والفلاحين معا ، فقد احتاج الى وقت طويل قبل أن ينجح فى التخلص من هذا الوضع السىء . ومع ذلك فان البورجوازية فى المدن لم تعد فى القرن الثالث عشر طبقة اجتماعية منبوذة على الاطلاق ، وان لم تكن قد اكتسبت بعد احتراما كاملا . فمنذ ذلك الوقت أصبحت تحتل ، بوصفها «جبهة ثالثة»، مركز الصدارة فى التاريخ الحديث ، واخذت تطبع الحضارة الغربية بطابعها المميز . ولم تحدث تغيرات هامة فى بناء المجتمع الغربى فيما

---

(1) Alfred Rambaud : Hist. de la civ. fraç., I, 1885, p. 259.

(2) H. Pirenne : *Medieval Cities, 1925*, p. *229*.

بين دعم البورجوازية بوصفها طبقـة ونهاية « النظام القديم »(١) ، غير أن كل التغيرات التي حـدثت بالفعل خـلال هـذه الفترة ترجـع الى البورجوازية .

ولقد كانت النتيجة المباشرة لظهور اقتصـاد حضرى ، تجارى ، كما رأينا من قبل ، هى الاتجاه الى ازالة الفوارق الاجتماعية القديمة . غير أن المال سرعان ما خلق صراعات جديدة . فقد استخدم فى البداية جسرا يوصل بين الجماعات التى يفـرق بينها الأصل العائلى ، ولكنه أصبح فيما بعد وسيلة للتمايز الاجتماعى ، واحدث انقسامات طبقية داخل البورجوازية التى كانت فى الأصل متضامنة . وأخذت الصراعات الطبقية التى نشـأت على هذا النحو تطغى على الفوارق فى الأوضاع القديمة أو تتداخل معها أو تزيدها اشـتعالا . وأصبح كل من يقومون بنفس المهنة أو يحوزون نفس النوع من الملكية ـ أى كل الفرسـان ، ورجال الدين ، والفلاحين ، والتجار ، والصناع ، وكذلك كل التجار الأغنياء والفقراء ، وملاك الورش الكبيرة والصـغيرة ، والصناع الكبار المستقلون والعمال التابعون لهم ـ أصبحوا ينظرون الى بعضهم البعض على أنهم متساوون فى المولد ، ولكنهم متنافسون بحيث لايمكن التوفيق بينهم . واتضح بالتدريج أن هذه الصراعات الطبقية أقوى من الفوارق القديمة فى المكانة الاجتماعية ، وانتهى الأمر بالمجتمع بأسره الى أن تحول الى حالة من الفوران ، فأصبحت الحدود الاجتماعية السابقة مائعة ، اما الحدود الجديدة فكانت قاطعة بحق ، ولكنها كانت دائمة التحول . وظهرت فئة جديدة شقت طريقها بين طبقة النبلاء والفلاحين غير الأحرار، أستمدت أعضاءها من كلتا الطبقتين . وأصبحت الهوة بين الأحرار وغير الأحرار أضيق مما كانت من قبل ، فقد تحول جزء من رقيق الأرض الى مستأجرين ، وفر جزء آخر الى المـدن ، حيث أصبحوا عمـالا أجيرين أحرارا . وأصبح فى اسـتطاعتهم ، لأول مرة ، أن يتصرفوا بحرية فى عملهم ويوقعوا عقودا بالعمل (٢) . وأدى ادخال نظام الدفع نقدا بدلا من الطريقة السابقة فى الدفع عينا الى ظهور حريات جديدة لم يكن يحلم بها احد . فقد أصبح فى استطاعة العامل أن ينفق أجره على النحو الذى يشـاء ، وهو كسب كان خليقا بأن يزيد من تقديره

---

(1) Cf. Charles Seignobos : Essai d'une hist. comparée des peuples d'Europe, 1938, p. 152 — H. Pirenne: Med. Cities, p. 200.

ملحوظة للمترجم : المقصـود « بالنظـام القـديم » ancien régime « نظام الملكية والأرستقراطية الذى قضت عليه الثورة الفرنسية .

(المترجم)

(2) P. Boissonade, op. cit., op. 311.

لذاته • وفضلا عن ذلك أصبح الحصول على وقت الفراغ أيسر بالنسبة الى العامل من ذى قبل ، كما اصبح فى امكانه أن يقضى وقت فراغه كما يشاء(١) • وكانت لهذا كله آثار ثقافية هائلة ، وان كان التأثير المباشر للعنصر البورجوازى الجديد فى ثقافة العصر قد ظهر متدرجا ، ولم يظهر دفعة واحدة فى جميع الميادين • فقد ظل الشعر يخاطب الطبقات العليا أساسا ، اذا استثنينا انماطا ادبية معينة ، كالنوع المسمى fabliau (*) مثلا • ولقد كان هناك كثير من الشعراء المنتمين الى أصل بورجوازى فى بلاط القصور المختلفة ، ولكنهم كانوا فى عمومهم ناطقين باسم الذوق الأرستقراطى ومدافعين عنه • ولم يكن للفرد البورجوازى قيمة يعتد بها ، بوصفه عميلا يشترى أعمال الفن البصرى ، غير أن انتاج هذه الأعمال أصبح الآن كله تقريبا فى أيدى فنانين وصناع بورجوازيين ، على حين أن البورجوازيين ، بوصفهم « جمهورا » ، أصبح لهم — من خلال الشركات الموجودة فى المدن — تأثير هام فى الفن ، لاسيما فى شكل الكنائس والأبنية الأثرية فى المدن •

ان فن الكاتدرائيات القوطية ، على عكس الفن الرومانسكى الذى كان فنا أرستقراطيا مرتبطا بالأديرة ، كان فنا حضريا ، بورجوازيا ، بمعنى أن أفرادا علمانيين أصبح لهم دور متزايد فى تشييد الكاتدرائيات الكبيرة ، على حين ان تأثير رجال الدين فى الفن اخذ يتناقص بنفس المقدار(٢) ، وكان حضريا وبورجوازيا لأن تشييد هذه الكنائس لا يتصور من غير ثراء المدن ، اذ أن تكاليفها تتجاوز بكثير ما فى متناول اى رجل دين منفرد من الوسائل • ولم يكن فن الكاتدرائيات هو وحده الذى ظهر فيه تأثير النظرة البورجوازية الى الحياة ، بل ان ثقافة عصر الفروسية كانت الى حد ما تحتل موقعا وسطا بين الاتجاه الاقطاعى القديم الى تأكيد التفاوت فى المراتب ، وبين النظرة البورجوازية المتحررة الجديدة الى الحياة • وكان أوضح مظهر لتأثير البورجوازية هو اصطباغ الثقافة بالصبغة الدنيوية • فلم يعد الفن لغة خاصة لفئة محدودة من الواصلين ، وانما اصبح طريقة فى التعبير تكاد تكون مفهومة للجميع • ولم تعد المسيحية ذاتها عقيدة للقساوسة ، وانما تحولت بالتدريج ،

---

(1) W. Cunningham : Essay on Western Civ. in its Econ. Aspects (Ancient Times) 1911, p. 74.

(*) أقصوصة منظومة قصيرة من النوع الذى كان يؤلفه الشعراء الجوالون فى العصور الوسطى ، وهى موجهة أساسا الى الطبقات الدنيا ، وكانت تتميز بخشونة أسلوبها وصراحته ولا سيما فى حديثها عن المرأة • (المترجم)

(2) Albert Hauch : Kirchengesch. Deutschlands, IV, 1913, pp. 569-70.

وبصورة أوضح ، الى عقيدة جماهيرية . وأخذ الاهتمام ينصب على تأكيد مضمونها الأخلاقى على حساب الشعائر والتعاليم الثابتة (١) ، وأصبحت مصطبغة بالصبغة الانسانية العاطفية . وانا لنجد تعبيرا عن الشعور الدينى الجديد المميز لذلك العصر ، والذى كان أكثر تحررا وتعمقا فى باطن النفس ، فى ذلك التسامح الجديد مع « الوثنى النبيل» وهو من التأثيرات القليلة المؤكدة للحروب الصليبية .

فاصطباغ الثقافة بالصبغة الدنيوية يرجع أساسا الى وجود المدينة بوصفها مركزا للتجارة . ذلك لأن هذه المراكز ، التى كان الناس يتوافدون عليها من كل حدب وصوب ، والتى كان التجار ، من أقاليم نائية ، ومن بلدان قصية فى كثير من الأحيان ، يتبادلون فيها السلع — والأفكار أيضا بلا شك — لابد انها كانت مسرحا لتبادل روحى لم يكن للعصور الوسطى المتقدمة أى عهد به . وأدت التجارة الدولية أيضا الى ثورة فى التبادل التجارى للأعمال الفنية (٢) . فمن قبل كانت هذه الأعمال التى تتألف اساسا من مخطوطات مصورة ومنتجات الصنعة اليدوية ، لا تتداول الا على صورة هدايا تقدم فى المناسبات ، أو تلبية لطلبات محددة تقدم الى صناع معينين . صحيح ان الأعمال الفنية كانت تنتقل احيانا من بلد الى آخر نتيجة لمجرد السرقة ، كما حدث مثلا عندما انتزع شرلمان أعمدة وقطعا اخرى من مبان موجودة فى راڤينا Ravenna وحملها الى اكس لاشاپل . ولكن بعد نهاية القرن الثانى عشر قامت تجارة منتظمة الى حد ما فى الأعمال الفنية بين الشرق والغرب والشمال والجنوب — وان كان الفن فى حالة أوروبا الشمالية قد ظل مستوردا فى كل الأحيان تقريبا . ففى جميع ميادين الحياة نلمس اتجاها عالميا ، دوليا ، شاملا ، فى التعامل بدلا من الاتجاه الاقليمى القديم . وكان جزء كبير من السكان فى تنقل دائم ، على عكس الاستقرار الذى كان مستتبا فى العصور الوسطى المتقدمة ، فالفرسان كانوا يشتركون فى الحروب الصليبية ، أو يحجون الى الأماكن المقدسة ، والتجار يسافرون من مدينة الى أخرى ، والفلاحون يتركون أرضهم ، والفنانون والصناع يتنقلون من عمارة الى اخرى ، والمعلمون والعلماء من جامعة الى اخرى — وظهر بين العلماء الجوالين اتجاه أشبه بالنزعة الرومانتيكية عند البوهيميين الرحل .

---

(1) Giocchino Volpe : «Eretici e moti ereticali del XI sec. nei loro motivi e riferimenti sociali,» Il Rinnovamento, I, 1, 1907, p. 666.

(٢) قارن ، فيما يتعلق بالجزء التالى ، كتاب :
J. Buehler, op. cit., p. 228.

ومن الحقائق المعروفة أن الاتصال بين شعوب ذات تراث وتقاليد مختلفة يترتب عليه عادة اضعاف للمعتقدات ومظاهر التعصب التقليدية . وفضلا عن ذلك فان نوع التعليم الذى يحتاج اليه التاجر من شأنه أن يؤدى حتمـــا الى تحرره التدريجى من وصـــاية الكنيسة . صحيح أن معرفة القراءة والـكتابة والحساب ، وهى المعرفة التى لا غناء عنها من أجل ممارســة التجارة ، كانت تلقن فى البداية على الأقل بواســـطة القساوسة ، ومع ذلك لم يكن لها ارتباط حقيقى بالموضوعات التقليدية فى التعليم الكنسى ، كالنحو والبلاغة . وأغلب الظن أيضا أن التجارة الخارجية كانت تقتضى الـماما ببعض اللغـــات ، ولـكن ليس باللغـــة اللاتينية . وترتب على ذلك أن اللهجة العامية فى كل مكان شقت طريقها الى المدارس العلمانية ، التى اصبحت توجد ، منذ القرن الثانى عشر ، فى كل مدينة كبيرة(١) . غير أن التعليم باللغات المحلية كان يعنى القضاء على احتكار رجال الدين للتعليم ، وصبغ الثقافة بصبغة علمانيـــة ، وبالفعل نجد منذ القرن الثالث عشر اشخاصا مثقفين منغير رجال الدين لا يعرفون اللاتينية(٢) .

ان التغير الذى طرأ على البناء الاجتماعى فى القـــرن الثـــانى عشر يرجع ، آخـــر الأمر ، الى زيادة أهمية التجمعات المبنية على أساس المهن وحلولها محل التجمعات الأخرى . ولنلاحظ أن الفرســـان كانوا فى الأصل جماعة مهنية ، وان كانوا قد تحولوا فيما بعد الى جماعة وراثية . فهم لم يكونوا فى مبدأ الأمر الا طبقة من الجنود المحترفين ، مستمدة من عناصر شديدة التباين فى المجتمع . وكان الأمراء وأصحاب الألقاب الرفيعة ، كالبارون والكونت ، وكذلك ملاك الأرض الكبار ، كانوا فيما سبق محاربين ، ومنحوا ضياعهم على أنها قبل كل شىء مكافأة لقاء خدمات فعلية ادوها فى الحرب . غير أن الالتزامات التى كانت مرتبطة بهذه المنح فى الأصل أخذت تفقد قوتها بالتدريج ، وأصبح عدد اللوردات فى طبقة النبلاء القديمة ، الذين كانوا متمرسين فى فن الحرب بحق ، اقل من أن يفى بمقتضيات الحروب والمنازعات التى كانت مستمرة بلا انقطاع فى ذلك الوقت ــ ولعله كان بمثل هذه القلة على الدوام . وكان على كل من يريد أن يشـــن حربا (ومن ذا الذى لم يكن يريد ؟ !) أن يزود نفسه بقوة أكبر عددا وأشد اخلاصا من القوات المجندة القديمة . وهذه هى علة اتساع نطاق نظام الفروسية ، اذ كان الفرسان يستمدون

(1) H. Pirenne : Hist. of Europe, p. 238 — Med. Cities, p. 240.
(2) J.W. Thompson : The Literacy of the Laity in the Middle Ages, 1939, p. 133.

اساسا من صفوف مستخدمى الضياع الريفية (ministriales) .
فقد كانت هيئة الحاشية عند أى مالك كبير تشمل وكلاء الدائرة ، ونظار الزراعة ، والموظفين الداخليين، ورؤساء الورش المختلفة ، وأفراد الحرس الخاص والخفر ، وكان من بين هؤلاء الأخيرين المرافقون الشخصيون والوصفاء والخدم . وقد استمد معظم الحراس من هذه الفئة الأخيرة من المستخدمين ، ومن هنا كان أصلهم وضيعا . ولا شك فى انه كانت هناك فئة حرة من الفرسان ، لا يستمد أفرادها من الحاشية ، وانما تتألف من سلالة الطبقة العسكرية القديمة ، التى لم يتلق أفرادها اية منح زراعية ، أو انحدروا الى مستوى الجند المأجورين فحسب . ومع ذلك فقد كان أفراد الحاشية يؤلفون ما لا يقل عن ثلاثة أرباع العدد الكامل(١) ، ولم يكن الأحرار الباقون يتميزون عنهم بوضوح، اذ لم يكن هناك ، قبل منح هؤلاء المستخدمين القاب النبلاء ، أى وعى « فروسى » جماعى بين المحاربين ، سواء أكانوا من الأحرار أم من غير الأحرار . ففى تلك الأيام كان التمييز القاطع الوحيد هو التمييز بين ملاك الأرض والفلاحين ، والأغنياء و «الفقراء» ، ولم يكن معيار النبل هو اية حقوق قانونية ملموسة ، وانما كان فى طريقة الحياة النبيلة فحسب (٢) . وفى هذه الناحية الأخيرة لم يكن هناك فارق بين الجنود الأحرار وغير الأحرار ، الذين يسيرون وراء واحد من كبار النبلاء الى ميدان القتال . فقبل تكوين طوائف الفرسان كانوا جميعا يعدون خدما له فحسب .

ولقد كان الأمراء وغيرهم من كبار اللوردات يحتاجون الى محاربين يركبون الخيل ، والى تابعين مخلصين ، وما دام الاقتصاد النقدى لم يكن قد ظهر بعد ، فلم يكن من الممكن مكافأتهم الا بمنحهم قطعا من الأرض . وكان الأمراء وكبار الملاك معا على استعداد للتنازل عن كل ما يمكنهم الاستغناء عنه من ضياعهم من أجل زيادة عدد تابعيهم . وقد بدأ منح هذه الأراضى لقاء الخدمات العسكرية فى القرن الحادى عشر ، وبحلول القرن الثانى عشر كان نهم التابعين من أفراد الحاشية قد اشبع تقريبا . وكان امتلاك المستخدم فى الحاشية لضيعة خاصة به ؛

---

(1) Hans Naumann : Deutsche Kultur im Zeitalter des Rittertums, 1938.

وفيما يتعلق بالفارق بين وضع الألمان ووضع الفرنسيين فى هذا الصدد ، انظر كتاب :

Louis Reynaud : Les Origines de l'influence franç. en Allemagne, 1913, pp. 167 ff.

(2) Marc Bloch : «La Ministérialité en France et en Allemagne», Revue hist. de droit franç. et étranger, 1928, p. 80.

هو اول خطوة فى الطريق نحو الانتماء الى طبقة النبلاء . والواقع أن العملية المعروفة التى تكونت بها طبقات النبلاء تتكرر فى نمط عام . فالمحاربون يتلقون ضياعا زراعية لقاء ما أدوه وسيؤدونه من الخدمات وهم فى البداية لا يستطيعون بالطبع أن يتصرفوا فى هذه الأرض كما يشاءون(١) ، ولكن هذه المنح تصبح فيما بعد وراثية ، ويصبح ملاكها مستقلين عن سادتهم . وعندما تصبح المنح وراثية ، تتحول فئة مهنية من أفراد الحاشية الى طبقة وراثية من النبلاء . ولكن حتى بعد حصولهم على ألقاب النبلاء يظلون نبلاء من الطبقة الثانية — أى نبلاء صغارا يتملكهم شعور عميق بالمذلة نحو النبلاء الكبار . وهم لا يعدون أنفسهم بأية حال أندادا لسادتهم — على عكس الحال عند أفراد طبقة النبلاء الاقطاعية القديمة ، الذين كانوا جميعا ممن يمكن أن يطالبوا بالعرش ، وكانوا يشكلون تهديدا دائما للأمراء . وأقصى ما كان يفعله الفرسان هو أن يغيروا الجانب الذى يبدون الولاء له ، اذا ما بدأ أن هناك مكافأة أعظم تنتظرهم . والواقع ان افتقارهم الى الاخلاص والثبات هو الذى يفسر المكانة العليا التى كانت تعزى الىالولاء فىالنظام الأخلاقى لطبقة الفرسان .

ولقد كان اكبر تجديد اجتماعى فى ذلك العصر هو تفتح صفوف طبقة النبلاء على هذا النحو ، وقبول عضو الحاشية العادى بضيعته الصغيرة فى نفس فئة الفرسان التى يكونها سيده الغنى القوى . فخادم الأمس ، الذى كان فى مرتبة اجتماعية أدنى من مرتبة الفلاح الحر ، أصبح الآن من النبلاء ، وانتقل من زمرة من كانوا بلا حقوق ، الى ذلك الطرف الآخر الذى تتعلق به الآمال فى العصور الوسطى ، أعنى فئة الطبقات المميزة . ولو نظرنا الى ظهور طبقة الفرسان من هذه الزاوية ، لوجدنا فيها مجرد مثال آخر لزيادة المرونة والحركة الاجتماعية، ولنفس الرغبة فى الصعود ، التى أدت بدورها الى تحويل أرقاء الأرض الى بورجوازيين، وغير الأحرار الى عمالأحرار أو مستأجرين مستقلين .

فاذا كانت الأغلبية الساحقة من الفرسان قد استمدت من أفراد الحاشية والأتباع ، كما هو واضح بالفعل ، فان للمرء أن يتوقع أن يصطبغ الطابع العام لحياة الفرسان وثقافتهم ، من حيث هم طبقة ، بنظرتهم الخاصة الى الحياة(٢) . ومع ذلك فقد ظهر منذ بداية القرن الثالث عشر اتجاه لدى الفرسان الى أن يصبحوا جماعة مقفلة لا يعود

---

(1) Viktor Ernst : *Mittelfreie, 1920*, p. 40.

(2) Paul Kluckhohn : «Ministerialitaet und Ritterdichtung», Zeitschr. f. Deutsches Altertum, vol. 52, p. 1910, p. 137.

من الممكن للآخرين أن ينفذوا اليها . فلم يعد فى وسع احد ان يصبح من الفرسان الا أبناء الفرسان . ولم يعد يكفى المرء لكى يصبح نبيلا أن يقبل منحة من الأرض أو أن يكون له مستوى مرتفع فى الحياة ، وانما أصبح من الضرورى توافر شروط صارمة ، والانعام بلقب الفرسية فى طقوس محددة(١) • وأصبح الانتماء الى طبقة النبلاء مرة أخرى أمرا تحول دونه موانع وعقبات ، ومن المعقول أن نفترض أن الفرسان الذين منحوا اللقب حديثا كانوا أحرص الجميع على انعزالية طبقتهم . وأيا كان الأمر ، فان تحول الفرسان الى طبقة وراثية مقفلة كان هو اللحظة الحاسمة فى تاريخ طبقة النبلاء فى العصر الوسيط ، وكان بلا شك أكثر اللحظات حسما فى تاريخ نظام الفروسية . فمنذ ذلك الحين أصبح الفرسان الجدد جزءا لا يتجزأ من طبقة النبلاء ، بل أصبحوا فى واقع الأمر يمثلون الأغلبية الساحقة فى هذه الطبقة . ولم يقتصر الأمر على ذلك ، بل ان الفرسان هم الذين أصبحوا يحددون المثل الأعلى الفروسى للنبلاء ، ويرسمون خطوط أيديولوجيتهم المبنية على أساس الوعى الطبقى . فمبادىء طريقة حياة النبلاء ، وأخلاق النبلاء ، قد أخذت تتخذ فى الحين الشكل الواضح الصارم الذى نعرفه من خلال شعر الملاحم والشعر الغنائى فى عصر الفروسية . وكثيرا ما يحدث أن يكون الأفراد الجدد فى جماعة مميزة أكثر صرامة فى موقفهم من المسائل المتعلقة بقواعد السلوك الطبقى من أولئك الذين ينتمون الى هذه الطبقة بحكم مولدهم ، اذ أن وعيهم بالأفكار التى تربط أفراد الجماعة الخاصة سويا ، والتى تميزها عن الجماعات الأخرى ، أوضح من وعى أولئك الذين نشأوا فى ظل هذه الأفكار . وهذه سمة معروفة من سمات التاريخ الاجتماعى ، طالماتكررت : اذ أن الشخص « المحدث » يميل دائما الى المبالغة فى تعويض شعوره بالنقص ، والى تأكيد الصفات الأخلاقية اللازمة للامتيازات التى يستمتع بها • وفى الحالة التى نحن بصددها أيضا نجد أن الفرسان الذين ظهروا من بين صفوف أفراد الحاشية كانوا أشد صرامة وتعصبا فى أمور الشرف من أرستقراطيى المولد القدماء . ذلك لأن الأمر الذى كان يبدو للأخرين أمرا مسلما به ، وشيئا لا يكاد يكون من الممكن أن يختلف عما هو عليه ، يبدو مشكلة ، وانجازا يحتاج تحقيقه الى جهد فى نظر من اكتسب حديثا لقب النبيل • واصبح الشعور بالانتماء الى الطبقة الحاكمة ، وهو الشعور الذى لم يكن لطبقة النبلاء القديمة وعى به ، تجربة جديدة هائلة فى نظرهم (٢) .

(1) Marc Bloch : La Société féodale, II, 1940, p. 49.

(2) Alfred v. Martin : «Kultursoziologie des Mittelalters», Handwoerterbuch d. Soziologie, edit. by A. Vierkandt, 1931, P. 379 — J. Buehler, op. cit., P. 101.

وفى تلك الأمور التى يسلك فيها القديم بالسليقة ولا يباهى بشيء فى سلوكه هذا ، يجد الفارس نفسه ازاء مهمة عسيرة بوجه خاص ، ويجد امامه فرصة للسلوك البطولى ، ويشعر بالحاجة الى تجاوز ذاته — بل الى أن يفعل شيئا غير مألوف وغير طبيعى . وفى المسائل التى لا يحرص فيها « السيد الكريم الأصل » على أن يتميز عن سـائر الناس ، نجد الفارس الجديد يطلب الى أشباهه أن يحرصوا ، بأى ثمن ، على الظهور بمظهر مختلف عن سـائر البشر العاديين . وهكذا كانت المثالية الرومانتيكية ، والنزعة البطولية المتعمدة المبالغ فيها لدى الفرسان ، مثالية وبطولية غير اصـيلة ، ترجع قبل كل شيء الى الطموح والتعمد الذى حرصت به طبقة النبلاء الجديدة هذه على اظهار الأفكار المتعلقة بشرفها الخاص . ولم تكن حماستها الا علامة ضعف وعدم ثقة بالنفس ، وهى صفات لم تكن طبقة النبلاء القديمة تعانى منها طالما ظلت بمنأى عن تأثير الصحبة الجديدة ، غير المستقرة ، للفرسان . وأوضح مظهر لعدم الاستقرار هذا هو موقفها المذبذب من الأشـكال التقليدية لحياة النبلاء . فهى من ناحية تتمسك بسطحيات أسلوب الحياة الأرستقراطى وتبالغ فى رسمياته ، ولكنها من جهة أخرى تعلى من قدر النبل الباطن للنفس فوق النبل الخارجى والشكلى المحض للميلاد وطريقة السلوك . أى أن وعيها بمركزها الثانوى جعلها تبالغ فى قيمة الشكليات المحضة ، ولكن ادركها أيضا أن لديها قدرات لا تقل عن قدرات الأرسـتقراطية القديمة ، وربما كانت أعظم منها ، جعلها تنتقص فى الوقت ذاته من قدر هذه الشكليات ، وتقلل من قيمة النسب العريق فى ذاته .

كذلك فان اعلان نبل الخلق فوق نبل الأصل كان أيضا مظهرا من مظاهر اصطباغ طبقة المحاربين الاقطاعيـة القديمة بصبغة مسيحيـة كاملة — وهو حصيلة تطور طويل بدأ من أيام المحارب الفظ المحترف فى عصر الهجرات ، وانتهى الى فرسان الله فى العصور الوسطى المتأخرة . وقد شجعت الكنيسة تكوين طبقة الفرسان النبلاء الجديدة بكل ما فى متناول أيديها من الوسـائل ، ودعمت مركزهـا الاجتماعى بنوع من التبريك ، وكلفتها بحماية الضعفاء والمظلومين ، واعترفت بها بوصفها جيش المسيح ، وبذلك أضيفت عليها نوعا من المكانة الروحية السامية . ولا شك فى أن الهدف الحقيقى للكنيسـة كان هو الحد من عملية الاصطباغ بالصبغة العلمانية ، التى بدأت فى المدن ، والتى كان من الممكن — لو لم تتـدخل الكنيسة على هذا النحو — أن تجد مزيدا من التشجيع لدى الفرسـان ، الذين كانوا فى عمومهم فقراء لا تراث لهم . والواقع أن الميول الدنيوية لدى الفرسـان كانت من القوة بحيث أن موقفهم من تعاليم الكنيسة كان ، على الرغم من الجزاء الذى كان يكافأ به المتمسكون

بأهداب الايمـــان ، أقرب ما يكون الى الموقف الوســـط • وان نفس التعارض بين الدوافع الدنيوية والأخروية والجسمية والروحية ، ليظهر بوضوح فى جميع التجديدات الثقافية التى ظهرت بين الفرســـان ـ اى فى أخلاقهم ، ونظرتهم الجـديدة الى الحب ، والشـعر الذى كان يعبر عن هذه النظرة الجديدة .

ولقد كانت فكرة الجمال الخير kalokogathia تتغلغل فى نظام الفضائل الفروسية بأسره ، شأنه شأن أخلاق الأرستقراطية اليونانية • فمن المحال اكتساب أية فضيلة من فضائل الفروسية دون قوة وتدريب بدنى ـ كما أن هذه الفضائل لا يمكن أن تكون مرتكزة على أنكار فعلى وأماتة لتلك المزايا البدنيـة التى أنكرتها الفضائل المسـيحية الأصلية . وقد تتباين القيمة النسبية للصفات المادية والبدنية فى مختلف جوانب هذا النظام، الذى يشتمل على فضائل يمكننا أن نسميها بالفضائل الرواقية ، والفروسية ، والبطولية ، والأرستقراطيه (بمعنى ضيق لهـذا اللفظ) غير أن العامل المادى لا يفقد فى أى وقت أهميته فقدانا تاما • والواقع أن كل ما تشتمل عليه المجموعة الأولى من الفضائل انما هو ـ كما لاحظ البعض فى صدد نسق الفضـائل هذا بأسره ـ (١) المبادىء المعروفة للأخلاق القديمة فى قالب مسيحى ، لا أكثر ولا أقل . فمن المعروف أن قوة الخلق ، والتحمل والاعتدال ، وضـبط النفس ، كانت صـفات تمثل المفاهيم الرئيسـية للأخلاق والأرسـطاطالية ، ومن بعـدها الأخلاق الرواقية بصورة أشـد صرامة : وكل ما فعله الفرسان هو أنهم اقتبسوا هذه الأخلاق ، وذلك قبل كل شىء من خلال الأدب اللاتينى الوسـيط . كذلك فان الفضـائل البطولية ، ولا سيما الاستهانة بالخطر والألم والموت ، والولاء المطلق ، والسعى الى الشهرة والشرف ، كانت لها من قبل مكانة عالية فى العصور الاقطاعية ، وكل ما فعلته أخلاق الفروسية هو أنها خففت من غلواء المثل البطـولى الأعلى فى ذلك العصر ، وأضفت عليه طابعا انفعاليا جديدا ، ولكنها احتفظت به من حيث المبدأ . وأصبحت النظرة الجديدة الى الحياة تعبر عن نفســها بكل وضوح ، وبأقرب الطـرق الى الطابع المباشر ، فى الفضائل المميزة « للفرسان » « والسادة » : فهى أولا تظهر فى الشهامة نحو المهزومين ، وفى حمـاية الضعفاء ، واحـترام ، والمجاملة والنخوة • وتظهر ثانيا فى الصفات التى لا تزال تميز الســادة المهذبين فى العصر الحديث ، أعنى الكرم ، وعدم الاكتراث النسبى بفرص الكسب ، وتوخى العدالة والنزاهة بأى ثمن • ولا شك أن أخلاق الفروسـية لم تعدم تأثرا

(1) Gustav Shrismann : «Die Grundiagen des ritterlichen Tugendsystems», Zeitschr. f. Deutsches Altertum, vol. 56, 1919, PP. 37 ff.

بنظرة البورجوازى المتحرر الى الحياة ، غير أن دعوة الفرسان الى هذه الفضائل النبيلة جعلتهم يقفون موقف المعارضة الشديدة للروح التجارية عند الطبقة البورجوازية . فقد شعر الفرسان بأن وجودهم المادى مهدد بالاقتصاد النقدى البورجوازى ، ولم يشعروا الا بالكراهية والازدراء نحو نزعة الترشيد فى الاقتصاد ، ونحو الحسابات والمضاربات ، والادخار والمساومة ، التى كان يتميز بها التجار . فطريقتهم فى الحياة ، التى يتغلغل فيها مبدأ « للنبل أحكامه والتزاماته » Noblesse oblige ، واسرافهم ، وحبهم للظهور ، وازدراؤهم لكل عمل يدوى وكل سعى منتظم الى الربح – كل ذلك كان مضادا تماما للبورجوازية .

وما زالت أمامنا مهمة أصعب من التحليل التاريخى لأخلاق الفروسية، وهى تتبع أصل السمتين الثقافيتين الكبريين اللتين تميز بهما عصر الفروسية –واعنى بهما المثل الأعلى الجديد فى الحب ، والنمط الجديد من الشعر الغنائى الذى كان يعبر عن هذا المثل الأعلى الجديد . فمن الواضح ، بادىء ذى بدء ، أن هذه الأشكال الثقافية كانت مرتبطة بالحياة فى البلاط ارتباطا وثيقا . فليس البلاط مجرد «خلفية» لها ، وانما هو التربة التى لا تنمو هذه الأشكال الا فيها . ولكن زمام المبادرة فى هذه المرة لم يكن لبلاط الملك ، وانما لبلاط الأمراء وكبار السادة الاقطاعيين . ومن الملاحظ بوجه خاص أن ضيق نطاق هذا البلاط الأخير هو الذى يفسر الطابع المتحرر نسبيا ، والأقرب الى الفردية ، فى ثقافة الفروسية . فهنا نجد كل شىء أقل وقارا وشكلية ، وأكثر تحررا ومرونة بكثير ، مما كان فى بلاط الملوك الذى كان مركزا للثقافة فى الأيام الخالية . ومع ذلك فحتى فى بلاط القصور الصغيرة هذه كانت التقاليد تراعى بقدر غير قليل من الدقة . فالانتساب الى البلاط يعنى المحافظة على التقاليد ، وكان يعنى ذلك على الدوام ، اذ أن من صميم ماهية ثقافة البلاط أنها ينبغى أن تضع حدودا لفردية الناس الفوضوية الجامحة ، وتوجهها فى مسالك مطروقة . ولنذكر أن ممثلى ثقافة البلاط المتحررة نسبيا هذه كانوا لا يزالون يدينون بمركزهم الخاص ، لا لأية صفات تميزهم عن بقية أعضاء البلاط ، بل لوضع يشتركون فيه مع الباقين . وفى مثل هذا العالم المحكوم بالشكليات تحرم الأصالة بوصفها خروجا عن اللياقة (١) . ذلك لأن الانتماء الى دائرة البلاط هو ذاته أكبر مكافأة وأرفع تكريم يناله الانسان ، فاذا أصر بعد ذلك على تأكيد فرديته كان هذا أقرب الى أن يكون نوعا من الاستخفاف بهذا الامتياز . وهكذا فان ثقافة العصر بأكملها كانت مقيدة بحدود تقاليد أو مواضعات تتفاوت فى درجة صرامتها .

(1) Hans Naumann : «Ritterliche Standeskultur um 1200». In Hoefische Kultur, 1929, P. 35.

واصبح الطابع النمطى هو الذى يتحكم فى طريقة الاتصال الاجتماعى ، والتعبير عن العاطفة ، بل والعواطف ذاتها ، وهو الذى يتحكم أيضا فى الصور الشعرية والفنية وأوصاف الطبيعة ومجازات الشعر الغنائى ، وفى « القوس القوطى » أو الابتسامة المهذبة على أوجه التماثيل .

ولقد كانت ثقافة عصر الفروسية الوسيط أول شكل حديث من أشكال الثقافة يبنى على تنظيم البلاط ، وأول شكل توجد فيه وحدة روحية حقيقية بين الأمراء وأفراد الحاشية والشعراء . ولم تكن « قصور ربات الفنون » Courts of the Muses مجرد أدوات للدعاية للأمراء أو مؤسسات تعليمية تتلقى منهم الاعانة فحسب ، وانما كانت أجهزة تؤدى غرضا مشتركا بين أولئك الذين يكتشفون أشكال الحياة النبيلة وأولئك الذين يمارسونها . ولم تكن مثل هذه الوحدة لتتاح الا بعد أن صار الوصول الى أعلى مستويات المجتمع أمرا ممكنا بالنسبة الى الشعراء الذين ينتمون الى طبقات دنيا ، وذلك بعد أن أصبح هناك تشابه تام فى العادات ـ وهو تشابه لم يكن من الممكن تصوره من قبل ـ بين الشعراء ومستمعيهم ، وبعد أن أصبحت كلمة « نبيل » و « وضيع » لاتدل فقط على فوارق المولد ، بل على فوارق التعليم أيضا ، بحيث لم يكن المرء نبيلا بالضرورة بحكم مولده ومرتبته وحدها ، وانما ينبغى أن يصبح كذلك بتدريب ذهنه وخلقه . ومن الواضح أن معيارا للقيم كهذا لم يكن من الممكن أن يتوطد الا على أيدى «نبلاء محترفين» مازالوا يذكرون كيف توصلوا الى مركزهم المميز الخاص ، لا على أيدى نبلاء وراثيين كانوا يتمتعون بهذه الامتيازات منذ العصور الغابرة(١) . ولقد أدى اهتمام طبقة الفروسية بمعيار «الجمال الخير » kalokagathia ، أى بثقافة جديدة تعزو قيمة أخلاقية واجتماعية الى الامتياز الجمالى والعقلى ـ الى زيادة توسيع الهوة بين التعليم الروحى والزمنى ، وانتقل السبق ، فى مجال الشعر خاصة ، من أيدى رجال الدين ، الذين كانت نظرتهم الى الحياة متحيزة للجانب الروحى ، الى الفرسان ، وفقد أدب الرهبان الدور الرئيسى الذى كان له من قبل ، ولم يعد الراهب هو الذى يمثل العصر ، وانما أصبحت الشخصية المميزة هى الفارس كما يصور مثلا فى « فارس بامبرج » Rider of Bamberg (*) نبيلا ، فخورا ، ذكيا ، وثمرة رائعة لتهذيب الروح وتدريب البدن .

---

(1) Hennig Brinkmann : Die Anfaenge des modernen Dramas, 1933, P. 9, note 8.

(*) لوحة مجهولة الأصل ، تنتمى الى القرن الثانى عشر على الأرجح . (المترجم)

ان الطابع النسائى الواضح هو أبرز الصفات التى تميز ثقافة البلاط فى العصور الوسطى عن كل ثقافة سابقة للبلاط ـ حتى ثقافة البلاط الهلينستية ، التى كانت بدورها متأثرة بالنساء تأثيرا قويا(١) . فهى لم تكن نسائية لمجرد كون المرأة قد قامت بدور فى الحياة الثقافية للبلاط وأثرت فى اتجاه الخلق الشعرى ، بل أيضا لأن فكر الرجال ومشاعرهم كانا ذا طابع نسائى فى نواح كثيرة . فأغانى الحب البروفنسالية ، ورومانسيات « آرثر » البريتونية موجهة أساسا الى النساء ، على خلاف الشعر البطولى القديم ، وكذلك الحال فى الأقاصيص الشعبية الفرنسية المسماة Chansons de geste ، والتى كانت مكتوبة لمستمعين من الرجال . كذلك فان اليانور داكويتين Eleanor d'Aquitaine وماري دى شمبانى Marie de Champagne وارمنجارد دى ناربون Ermengarde de Narbonne وغيرهن من السيدات الراعيات للأدب، لم يكن فقط سيدات كبيرات لديهن «صالونات أدبية» ،ولا مجرد ذواقات يتميزن بآراء صائبة لها أهميتها الحاسمة، بل لقد كن فى كثير من الأحيان هن اللائى يتحدثن من خلال لسان الشاعر . والواقع أن الرجال كانوا يدينون بتعليمهم الفنى والأخلاقى للنساء ، على حين أن النساء هن مصدر الشعر وموضوعه والمستمعات اليه . ولم تكن هذه هى القصة الكاملة ، اذ أن الشعراء لم يقتصروا على مخاطبة النساء بأشعارهم ، بل كانوا ينظرون الى العالم بأعين النساء . فالمرأة ، التى كانت فى العصور القديمة مجرد عبد يمتلكه الرجل ، وغنيمة يستولى عليها لقاء حروبه وفتوحاته ، والتى كان مصيرها ، حتى فى العصور الوسطى المتقدمة ، متوقفا الى حد بعيد على هوى الأسرة والسيد الكبير ، أصبح لها الآن مركز يكاد يستعصى لأول وهلة على الفهم(٢) فقد يكون من الممكن تفسير تحسن فرص التعليم أمام النساء على أساس أن رجالهن كانوا مشغولين دائما بالخدمة العسكرية ، وان الثقافة ازدادت اصطباغا بالصبغة الدنيوية . ومع ذلك فما زال علينا أن نفسر كيف أصبح للتعليم المحض من النفوذ ما أتاح للمرأة أن يكون لها حكم فى المجتمع . وفضلا عن ذلك ، فان الأحكام الشرعية الجديدة ، التى أتاحت للابنة فى بعض الحالات ان ترث العرش وللأرملة أن تمسك بزمام ضيعة اقطاعية كبيرة ، ربما كانت قد أسهمت بصورة عامة فى رفع مكانة الجنس الأنثوى (٣) . غير أن هذا لا يمكن أن يكون فى ذاته تفسيرا كافيا . كما أن من المستحيل الاهابة بالمفهوم الفروسى للحب من أجل تفسير هذه الظاهرة ، لسبب واضح هو أن هذا

---

(1) Erwin Rhode : Der Griech. Roman, 1900, 2nd edit., PP. 68 ff.

(2) H.O. Taylor : The Medieval Mind, 1925, I, P. 581.

(3) Eduard Wechssler : Das Kulturproblem des Minnesangs, 1909, P. 72.

المفهوم ليس علة للمركز الجديد الذى اصبحت المرأة تحتله فى المجتمع، وانما هو مظهر من مظاهره .

ان شعراء الفروسية المنتمين الى البـلاط لم يـكونوا هم الذين إكتشفوا الحب ، وانما أضفوا عليه بشعرهم معنى جديدا . صحيح أن موضوع الحب كان يتخذ أهمية متزايدة فى الأدب اليونانى الرومانى ، ولا سيما بعد نهاية العصر الكلاسيكى . فحوادث « الالياذة » تدور حول أمراتين ، ولـكنها ليست قصة حب ، اذ انك لو أحللت أى موضوع آخر للمنافسة محل هلينا وبريسييس Briseis لمـا طرأ على الشعر تغـير أساسى . وفى « الأوديسية » نجد لقصة ناويسيكا Nausikaa قيمـة عاطفية معينة خاصة بها ، غير أنها مجرد قصة واحدة لا اكثر . وظلت علاقات البطل بزوجته پنلوپى Penelope على نفس المستوى الذى كانت عليه العلاقات فى الالياذة . فالمرأة من الممتلكات ، وهى جزء من متـاع الدار . أما الشعر الغنائى اليونانى فى العصر الكلاسيكى والعصر قبـل الـكلاسيكى فلم يكن يتناول الا الحب الجنسى . وقد يكون هذا الحب مصدر أعظم متعة أو حزن ، غير أنه يقتصر على مجاله الخاص المحدد ، ولا تأثير له على الشـخصية فى مجموعها . ولقد كان يوريبيدس أول شـاعر أصبح الحب عنده هو الموضـوع الرئيسى لعقـدة مركبة ولصراع درامى . وقد اقتبست الكوميديا القديمة والحديثة منه هذا الموضوع الحافل بالامكانيات ، وهكذا انتقـل الى الأدب الهلينستى ، حيث اتخـذ سمات رومانتيكية عاطفية ، ولا سيما فى « ارجوناوتيكا Argonautica » لأبولونيوس Apollonius . ولكن الحب يبدو فى هذه الحالة بدورها عاطفة رقيقة أو شهوة عارمة على أقصى تقدير ، لا مبدأ أعلى للتربية ، وقوة أخلاقية ، وطريقا لأعمق تجربة فى الحياة ، كما يبدو فى شـعر عصر الفروسية . ومن المعروف أن ديدو واينياس Dido and Aeneas لفرجيل يدينان بالكثير لشخصيتى جاسون وميديا Jason and Medea لأبولونيوس ، وأن ميديا وديدو ، هما أشـهر بطلات الحب فى العالم القديم ، كانا يعنيان الكثير بالنسـبة الى العصور الوسـطى ، و بالتالى بالنسبة الى الأدب الحديث بأسره . ولقد كان الهلينستيون هم الذين اكتشفوا الجاذبية الخاصة لقصة الحب ، وخلقوا أول أقاصيص الحب الرومانتيكية ـ وهى قصص كيوبيد وپسـوخى Psyche وهيرو ولياندر Hero and Leander ودافنيس وخلوى Daphnis and Chloe . ولكننا اذا اسـتثنينا العصر الهلينستى ، فاننا لن نجد للحب ، بوصفه موضوعا للكتابة العاطفية ، مكانا فى الأدب حتى مجىء عصر الفروسية . فالمعالجة العاطفية لانفعال الحب ، وزيادة التوتر نتيجـة لعـدم تأكد المحبين من أن كلا منهما سـينال الآخر ، كل هذه لم تكن تأثيرات يسعى

اليها الشعر فى العصور الكلاسكية ، أو فى العصور الوسطى المتقدمة . ففى العالم القديم كان الميل يتجه الى أقاصيص الأبطال والأساطير ، وفى العصور الوسطى المتقدمة الى أقاصيص الأبطال والقديسين . واذا كان لموضوع الحب مكان فى هذا كله ، فانه لم يكن يقترن بروعة المغامرة العاطفية ، اذ أن الشعراء الذين كانوا يأخذون الحب مأخذ الجد كانوا يشاطرون « أوفيد » رأيه القائل انه مرض يخلب لب الانسان ويسلبه ارادة القوة ، ويجعل حاله تعسا يدعو الى الرثاء(١) .

وأهم الصفات المميزة لشعر الفروسية ، فى مقابل شعر العصر الكلاسيكى والعصر الوسيط المتقدم ، هى أن الحب فيه ، وان كان قد اصطبغ بصبغة روحية ، لا يصبح أبدا مبدأ فلسفيا كما كان عند أفلاطون والأفلاطونية الجديدة ، بل انه على العكس من ذلك يحتفظ بطابعه الحسى والجنسى ، ويؤثر بهذا الوصف ذاته فى احياء الشخصية الأخلاقية . فالجديد فى شعر الفروسية هو عبادة الحب ، والفكرة القائلة ان من الواجب الحرص عليه ورعايته ، والجديد فيه هو الاعتقاد بأن الحب مصدر كل ماهو خير وجميل ، وأن كل سلوك بغيض أو احساس غير لائق انما هو خيانة للمحبوب ، والجديد فيه هو رقة الشعور وعمقه والخشوع التقى الذى يحس به المحب عندما تخطر بذهنه أبسط فكرة عن محبوبته ، والجديد فيه هو رغبة المحب التى لا تعرف نهاية ، ولا تشبع ولا يمكن اشباعها لأنها لا تقف عند حد ، والجديد فيه هو السعادة التى هى مستقلة عن أى اكتمال للحب ، والتى تظل هناء مقيما حتى فى حالة الاخفاق التام ، والجديد فيه أخيرا هو ما يبعثه الحب فى الرجل من تأثير يؤدى الى نعومته وطراوته . والواقع أن مجرد كون الرجل يخطب ود المراة كان انقلابا فى العلاقة الأصيلة بين الجنسين . ففى العصرين الآرخى والبطولى ، عندما كان اصطياد العبيد والاغواء أمرا مألوفا يحدث كل يوم ، لم يكن تودد الرجل الى المراة معروفا . كذلك كان مما يتنافى مع عادات الشعب أن يتودد الرجل الى المرأة طلبا لحبها ، اذ أن المرأة ، لا الرجل ، هى التى تغنى أغنيات الحب فى نظر الشعب (٢) . وحتى فى الأقاصيص الشعبية المسماة Chansons de geste نجد المراة هى التى تبدأ بالتودد الى الرجل ، اما فى أوساط الفروسية فان هذا السلوك يبدو مجافيا للذوق ومخالفا للياقة . فالشهامة تقضى

(١) قارن بالنسبة الى الجزء التالى كتاب :

Alfred Koerte : Die Hellenistische Dichtung, 1925, PP. 166-7,
Wilibald Schroeter : Ovid und die Troubadours, 1908, P. 109.

(2) E.K. Chambers : «Some Aspects of Medieval Lyric». In «Early English Lyrics.» Chosen by E.K. Chambers and F. Sidgwick, 1907, PP. 260-1.

بأن تـكون المرأة باردة وأن يبرح الهوى بالرجل . والواقـع أن موقف الشهامة والفروسية انما هو موقف صبر لا ينفد ، وانكار تام للذات من جانب الرجل ، ينطوى على قهر لارادته الخاصة وتضحية بوجوده فى سبيل ارادة المرأة بوصفها كائنا أرفع . والشهامة تقتضى من الرجل قبولا تاما لهذه الحقيقة ، ألا وهى أن موضوع تقديسه يستحيل بلوغه ، وتقتضى منه الاغراق فى عذاب الحب ، ونوعا من نزعة الاسـتعراض الانفعـالى Emotional exhibitionism وتعـذيب الذات ــ وكلها سـمات لنزعة الحب الرومانتيكية الحـديثة ظهـرت هنا لأول مرة .. فبداية تاريخ الشعر الحديث قـد استهلت بهذا التصوير للمحب على أنه مشـتاق وزاهد ، وللحب على أنه شىء لا صلة له بالوصل والنوال ، بل هو يقوى بفضل طابعه السلبى : فهو « حب للبعيد » دون أى موضوع ملموس أو حتى موضوع محدد المعالم .

فكيف اذن يمكن تفسير ظهور هذا المثل الأعلى الغريب للحب ، الذى يبدو شديد التعارض مع المشاعر البطولية لذلك العصر ؟ وهل يعقل ان يعمل سيد كبير ومحارب وبطل ، على كبت شخصيته المبتكرة النازعة الى السيطرة ، والتوسل الى امرأة من أجل الحب ، أو حتى من أجل مجرد نعمة السماح له باعلان حبه ــ وأن يقبل جزاء على ولائه واخلاصه ابتسامة ونظرة رقيقة أو كلمة طيبة ؟ ان مما يزيد الموقف غرابة أن نفس هذا المحب ، على الرغم من كل ما كانت تتسم به نظرة العصور الوسطى من صرامة أخلاقية ، لم يكن يحجم عن الجهر بمشـاعره البعيدة كل البعد عن العفاف نحو امرأة متزوجة ، هى فضلا عن ذلك زوجة سيده الكبير ومضيفه فى العادة . وآخر مظاهر الغرابة أن يعلن الشـعراء الجوالون المفلسون المشردون حبهم لزوجات أسيادهم ورعاتهم بطريقة لا تقل فى تحررها وصراحتها عن طـريقة اللوردات النبلاء ، فيطلبون ويتوقعون نفس الود الذى يطلبه ويتوقعه أى أمير أو فارس .

ان أوضح ما يمكن أن يقال فى محاولة الاتيان بحل لهذه المشكلة ، هو أن نفترض أن هـذه الآراء وهذا النوع من عبودية الحب من جانب الرجل ، لم تكن الا نتيجة للمفاهيم التشريعية العامة لعصر الاقطـاع ، وأن النظرة الى الحب فى عصر البلاط والفروسية انما كانت امتدادا لعلاقة التبعية السياسية الى ميدان العلاقات بين الجنسين . وبالفعل نجد ان هذه الفـكرة ــ أعنى القول بأن الخدمة فى الحب انمـا هى محاكاة للخدمة فى علاقة التبعية الاجتماعية ــ قد عرضت فى أول عهد البحث فى شعر التروبادور (١) . وهناك شكل آخر أحدث عهدا لهـذا

(1) M. Fauriel : Hist. de la poésie provençale, 1847, I, PP. 503 ff. — E. Henrici : Zur Gesch. der mittelhochdeutschen Lyrik, 1876.

التفسير ذاته ، يجعل من الحب في عصر الفروسية مجرد ناتج عرضى لولاء الفرسان ، وينظر الى تبعية الحب على أنها لا تعدو أن تكون مجازا . وقد كان أول من قال بهذا الراى ادڤارد ڤكسلر E. Wechssler (١) . فالنظرية المثالية القديمة لأصل التبعية كانت تستمد العلاقة الاجتماعية من العلاقة الأخلاقية ، فتذهب الى أن فكرة الولاء تقتضى موافقةشخصية من السيد على التابع ، وثقة من جانب التابع فى سيده وتعلقا شخصيا به(٢) . أما نظرية ڤكسلر فتؤكد أن « حب » التابع ، سواء أكان نحو سيده أم نحو امرأة ، لا يعدو أن يكون تساميا بمركزه الاجتماعى الثانوى. ففى رأيه ان اغانى الحب هذه ، لاتعدو ان تكون تعبيرا عن خضوع التابع لسيده ، وشكلا آخر من أشكال المديح السياسى (٣) . وحقيقة الأمر هى ان شعر الحب فى عصر الفروسية لا يستمد من أخلاق الولاء أشكاله وتعبيراته وصوره وتشبيهاته فحسب ، وان شاعر التروبادور لا يعلن فقط أنه الخادم المطيع والتابع المخلص للمرأة المحبوبة ، بل انه يذهب الى حد أن يطلب منها حقوقه بوصفه تابعا ، ويطالبها بأن تبادله الولاء ، وتكفل له الحظوة والرعاية والمساعدة . ومن الواضح أن هذه المطالبات انما كانت صيغا تعبر عن تقاليد البلاط . وفى وسعنا أن نفهم بوضوح كيف ينقل الشاعر عهوده هذه من سيده الى محبوبته اذا وضعنا فى اعتبارنا أن البارونات كانوا يتغيبون طويلا ، وبصورة متكررة ، فى الحروب ، وان سلطة السيادة كانت تنتقل ، اثناء غيابهم من البلاط والقلعة ، الى النساء . فكان من الطبيعى تماما أن ينشد الشعراء التابعون لهذه القصور أشعارا فى مديح السيدة ، وأن يعبروا عن هذه الأشعار بتلك الأساليب المصطبغة بالشهامة والفروسية ، التى كانوا يعتقدون انها ترضى الغرور الأنثوى . وعلى ذلك فليس لنا أن نرفض كل الرفض نظرية ڤكسلر القائلة ان خدمة الحب بأسرها ــ أى عبادة الحب فى القصور ، وانواع الشعر الغنائى الغزلى التى تتخذ صبغة الشهامة ــ لم تكن فى حقيقة الأمر من خلق الرجال ، وانما من خلق النساء اللائى كن يستخدمنهم لهذا الغرض . على أن أقوى حجة سيقت للاعتراض على هذه النظرية هى أن أقدم شعراء التروبادور جميعا ، وهو وليام التاسع ، كونت دى بواتييه Poitiers ، وهو أول من صبغ

---

(1) E. Wechssler : «Frauendienst und Vasallitaet», Z. schr. f. Franz. Spr. u. Lit., vol. 24, 1902 — Das Kulturproblem des Minnesangs, 1909.

(2) Jacques Flach : Les Origines de l'Ancienne France. II. Les Origines communales, la féodalité et la chevalerie. 1893.

(3) E. Wechssler : Das Kulturproblem, P. 113.

تعبيره عن الحب بصيغة الخضوع التبعى ، لم يكن هو ذاته تابعا وانما كان أميرا عظيم الشأن . ومع ذلك فليس هذا بالاعتراض المقنع تماما ، اذ أن من الجائز أن يكون اعلان الولاء في حالة الكونت دى بواتييه ذاته مجرد نزوة شعرية خطرت بباله ، على حين أنه أصبح فى حالة شعراء التروبادور التالين مبنيا على الحقائق الفعلية للوضع القائم . بل أن الأمر لابد أن يكون كذلك فى الواقع ، والا لما أتيح لمثل هذه النزوة الشعرية الخاصة أن تنتشر وتوطد دعائمها الى هذا الحد . فحتى على الرغم من أنها لم تكن ، فى حالة مخترعها الأصلى ، مطابقة لظروفه الشخصية ، فانها كانت على الأقل مبنية على أوضاع فعلية قائمة فى ذلك العصر .

وعلى أية حال ، فسواء أكانت ألفاظ قصيدة الحب فى عصر الفروسية مبنية على علاقة حقيقية أو وهمية ، فانها تبدو منذ البداية محددة على أساس مواضعات أدبية مقررة . فالشعر الغنائى عند التروبادور هو « شعر مجتمع » ، ينبغى فيه أن تضفى ، حتى على التجارب الحقيقية ذاتها ، صورة ثابتة مرتبطة بالذوق الشائع . ففى قصيدة بعد الأخرى نجد الشاعر يتغزل فى المرأة المحبوبة بنفس الألفاظ ويعزو اليها نفس الأوصاف ، ويصورها على أنها تجسد لنفس الفضيلة والجمال . وجميع القصائد تستخدم نفس الصيغ البلاغية الى حد يمكن معه النظر اليها جميعا على أنها من عمل شاعر واحد (١) . ولقد كانت هذه الطريقة الأدبية الشائعة من القوة ، وكانت تقاليد البلاط من التأصل الى حد يشعر معه المرء بأن الشعراء لم يكن فى أذهانهم سوى مثل أعلى مجرد ، لا أية امرأة بعينها ، وبأن مشاعرهم مستمدة من أمثلة أدبية ، لا من أى شخص حى . وأغلب الظن ان هذا الشعور كان هو السبب الرئيسى الذى أدى بفكسلر الى انكار وجود أية تجربة فعلية للعواطف التى تعبر عنها أغنيات الحب هذه ، الا فى أندر الأحوال . ففى رأيه ان اطراء المرأة كان أصيلا ، غير أن أى حب من جانب المنشد كان فى العادة مجرد تزييف اصطلح عليه ، وهو الصيغة المتفق عليها للاطراء . فالنساء كن يردن أن يتغنى الشعراء بهن ويطروا جمالهن ، ولم يكن أحد يعبأ بحقيقة الحب الذى يفترض انه هو الذى ألهم الشاعر هذا الاطراء . فالعنصر العاطفى فى الغزل كان « خداعيا ذاتيا واعيا » وملهاة اجتماعية يسهل فهم سببها ، ومواضعة فارغة . ويذهب فكسلر الى أن أى تعبير عن شعور قوى أصيل لم يكن ليقبل على الاطلاق من جانب السيدة أو من جانب رجال البلاط ، اذ كان يعد خرقا للنظام وخروجا عن أصول

(1) Friedrich Dietz: Die Poesie der Troubadours, 1926, P. 126.

الليـاقة(١) • فمسألة مبادلة المرأة الحب مع التروبادور كانت مسـألة مستحيلة التصور ، اذ أنه ، بالاضافة الى تباين المرتبة ، فان أبسـط تلميح الى الزنا كان كفيلا بأن يقابل بعقوبة شـديدة من الزوج(٢) • فاعلان الحب كان يقصد منه عادة ان يكون مناسبة يشكو فيها الشاعر من قسوتها وصدها ، ومثل هذه الشكوى ذاتها كانت تعد بحق امتداحا لعفة المرأة المصونة(٣) •

على أن البعض ، رغبة منه فى اثبات استحالة نظرية الحب الخيالى هذه ، قد أكد ان أغنيات الحب كانت لها قيمة فنية رفيعة ، وسـاق اصحاب هذا الرأى الحجة القديمة المـألوفة القائلة ان كل فن اصيل ينبغى ان يكون مخلصا ، مبنيا على تجربة حقيقية مباشرة . ولكن حقيقة الأمر هى ان كل صفة جمالية ، حتى القيمة العاطفية لعمل فنى ، تقع بمعزل عن مسألة كونها مخلصة أم غير مخلصة ، تلقائية أم مصطنعة ، اصيلة أم متعمدة — اذ أن المرء لا يستطيع أبدا أن يكون على ثقة ممـا احسه الفنان ، أو مما اذا كانت المشاعر التى يثيرها تأمل العمل الفنى تنـاظر بالفعل تلك التى دعت الى خلقه • فالبعض يعتقد أنه لو كان كل ما تتضمنه أغنيـات الحب عند التروبادور هو تملق مدفوع الأجر ، كمـا يؤكد ڤكسلر ، لمـا استطاعت هذه الأغنيات أن تجذب اهتمام كل هـذا الجمهور الكبير(٤) • ومع ذلك فمن الواجب ألا نستهين بقـوة الذوق الشائع فى مجتمع قصور تتحكم التقاليد فى عقليته ، هذا فضلا عن أن الجمهور لم يكن كبـيرا ، حتى لو كان موجودا فى كل بلدان أوروبا الغربية . ومع كل ذلك ، فعلى الرغم من ان القيمة الفنيـة لشـعر الفروسية ، وكذلك ما أحرزه من نجاح ، لا يحول بيننا بالضرورة وبين وصفه بأنه « خيالى » ، فاننا لا نستطيع مع ذلك أن نقبل نظرية ڤكسلر دون تحفظات . فمن المعترف به ان حب الفروسية انما كان مظهرا لعلاقة التبعية ، وكان بهذا الوصف « زائفا » ، غير انه لم يكن خيـالا وهميـا واعيا ، أو لهوا مقصودا • فالحب العاطفى فيه كان أصيلا ، حتى لو كانت اصالته هذه قد اتخذت شكلا مقنعا . والحق أن طول المدة التى دامها حب التروبادور وشعر الحب أو الغزل لا يسمح لنا بأن نعده مجـرد خيـال • وكما أكد البعض(٥) ، فان التعبير الأدبى النـاجح عن عواطف

(1) E. Wechssler : Das Kulturproblem, P. 214.

(2) Ibid, P. 154.

(3) Ibid., p. 182.

(4) I. Feverlicht : «Vom Ursprung der Minne», Archivum Romanicum, 1939, XXIII, P. 36.

(5) Alfred Jeanroy : La poséie Lyrique des Troubadours, I, 1934. P. 89.

وهمية كان أمرا لا يخلو من نظائر فى التاريخ ، ولكن بقاء هذا الوهم الخيالى أجيالا طويلة هو قطعا أمر ليس له نظائره .

وعلى الرغم من انعلاقة التبعيةكانت تتغلغل فىكل البناء الاجتماعى لتلك العصر ، فاننا لا نستطيع تفسير سبب التحول المفاجىء نحو هذا الموضوع الى الحد الذى اصبح معه المضمون العاطفى كله للشعر مغلفا فى اطار هذه العلاقة ، الا اذا وضعنا فى اعتبارنا ارتقاء الأتباع الى مرتبة الفرسان ، والارتفاع الجديد فى مركز الشاعر فى البلاط . فلابد لأى فهم سليم لمفهوم الحب الجديد من أن يضع فى اعتباره ظهور طائفة الفرسان الجديدة ، التى كان كثير من افرادها بلا ممتلكات ، وما أثارته هذه الفئة الاجتماعية الجديدة غير المتجانسة من فورة فى المجتمع ، مثلما ينبغى أن يضع فى اعتباره القوالب التشريعية العامة للاقطاع . فقد كان هناك كثير من الشبان الذين كانوا فرسانا بالوراثة ، والذين كانوا أبناء لم تعد ضياع آبائهم تكفيهم ، فأصبحوا الآن يهيمون على وجوههم مفلسين ، وكثيرا ما كان ينتهى بهم الأمر الى اكتساب رزقهم من العمل كمغنين جوالين ، ولكنهم كانوا يسعون ـ اذا كان ذلك ممكنا ـ الى الاستقرار فى خدمة بلاط سيد عظيم(١) . ولقد كان عدد كبير من شعراء التروبادور والمنيسنجر «شعراء الحب» Minnesinger ينحدرون من أصل وضيع ، ولكن نظرا الى أن الشاعر الجوال الموهوب الذى يرعاه سيد كبير كان يستطيع بسهولة أن يرتفع الى مرتبةالفروسية، فان الفوارق فى المولد لم تعد لها كل هذه الأهمية الكبيرة . وفى كثير من الاحيان كان هؤلاء الفرسان الفقراء المقتلعون من جذورهم ، هم بطبيعة الحال أقوى المدافعين عن ثقافة الفروسية. ذلك لأن فقرهم وتغير موطنهم جعلهم يشعرون بنوع من التحرر من الروابط والالتزامات الاجتماعية كان من المستحيلأن تشعربه طبقة النبلاء الاقطاعية القديمة . وكان فى استطاعتهم ، دون حرج ، أن يقدموا على تجديداتكانت تبدو معرضة لأخطر الانتقادات فى نظر غيرهم ممن كانت جذورهم أشد تغلغلا فى المجتمع . ولقد كان هذا العنصر المتقلب على سطح المجتمع هو الذى يرجع اليه الفضل الأكبر فى ظهور عبادة الحب الجديدة ، وفى تنمية شعر البلاط العاطفى الجديد(٢) . فقد صبغ هؤلاء الفرسان ولاءهم لسيدتهم بصبغة اغنيات الحب التى تتخذ قالبا غزليا ، ولكنه ليس «خياليا أو وهميا» تماما . وكانوا هم أول من جعلوا خدمة السيدة تقف الى جانب خدمة السيد الكبير ، وهم الذين فسروا الولاء بأنه

(1) P. Kluckholn, op. cit., P. 153.

(2) M. Fauriel, op. cit., I, P. 532.

حب ، والحب بأنه ولاء . ومن المؤكد ان هناك دوافع ذات طابع جنسى نفسانى كان لها دورها أيضا فى هذا التعبير الغزلى عن وضع اقتصادى واجتماعى ، غير أن هذه الدوافع كانت بدورها تخضع لشروط اجتماعية.

فلقد كانت القصور والقلاع تتسم فى كل الأحوال بكثرة عدد الرجال وقلة عدد النساء الى حد بعيد . فكانت حاشية اللورد تتألف من رجال معظمهم غير متزوجين . أما فتيات الأسر العريقة فكن ينشأن فى أديرة ، ونادرا ما كان يراهن أحد . وكانت الأميرة أوسيدة القلعـــة هى المركز الذى تدور حوله حياة القصر بأسرها . فكان الفرسان ومنشدو البلاط يبدون جميعا فروض الولاء لهذه السيدة المثقفة ، الفنية ، القوية ، التى كانت بلا شك صغيرة وجذابة أيضا فى كثير من الأحيـــان . ولابد أن الاتصال اليومى بين عدد من الرجال الشبان العزب وبين امرأة مرغوب فيها الى هذا الحد ، فى عزلة متباعدة عن العالم الخـارجى ، وكذلك ماكانوا يشاهدونه حتما من مداعبات بين الزوج والزوجة ، مع تذكرهم على الدوام أنها تنتمى كلها اليه ، واليه وحده ـ كل ذلك لابد أنه كان يولد فى مثل هذا العالم المنعزل حالة من التوتر الشبقى . ونظرا الى انه لم تكن هناك ، فى العادة ، وسيلة اخرى لتخفيف هذا التوتر ، فقد عبروا عنه بصورة متسامية فى الحب الغزلى . ولو شئنا ان نحـدد لهذه النزعة الشبقية العصبية بداية ، لقلنا انها تبدأ منذ الوقت الذى كان يأتى فيه كثير من الشبان الذين يعملون فى خدمة السيدة الى القصر لأول مرة ليقيموا فى بيتها وهم فى سن الطفولة ، ويقضون أهم سنوات نمو الصبى واقعـين تحت تأثيرها(١) . ويمكن القول ان نظام التعليم فى عصر الفروسية كان يشجع بأسره على نمو روابط شبقية قوية . فالصبى كان يظل حتى سن الرابعة عشرة خاضعا تماما لســـيطرة النساء ، اذ يقضى طفولته فى رعاية أمه ، ويقضى السنوات التاليـــة فى رعاية سيدة القصر ، التى أشرفت على تعليمه . ويظل فى خدمة هذه السيدة سبع سنوات ، فيعمل وصيفا يصحبها فى أرجاء البيت ، ويصاحبها فى الرحلات ، ويتعلم منها كل فن السلوك فى القصر ، وكل أخـلاق القصور والصفات المستحبة فيها . فلابد أن تكون كل حماسة الصبى الذى لم يكتمل نموه مركزة فى هذه السيدة ، وأن يعمل خياله على تشكيل المثل الأعلى للحب فى ذهنه على مثالها .

---

(١) قارن ، فيما يتعلق بالجزء الآتى ، الكتب التالية :

I. Feuerlicht, op. cit., PP. 9-11 — E. Henrici, op. cit., P. 43 — Friedrich Neumann : «Hohe Minne», Zschr. f. Deutschkunde, 1925, P. 85.

على أن المثالية الظاهرية للحب فى عصر فروسية القصور ينبغى الا تنسينا الطابع الشهواني الكامن فيه . كذلك ينبغى الا ننسى انه نشأ نتيجة لحركة تمرد على فكرة التعفف التى كانت تشترطها الكنيسة . ومن المعروف ان نجاح الكنيسة فى كبت الحب الجنسى كان فى كل الأوقات أضعف بكثير مما كانت تدعو اليه مثلها العليا(١) ، ولكن عندما اصبحت الحدود بين الجماعات الاجتماعية ، وبالتالى معايير القيمة الأخلاقية ، أكثر مرونة ، انفجرت الشهوانية المكبوتة بقوة مضاعفة ، وطفت على سلوك أوساط البلاط ، بل ورجال الدين بدورهم الى حد ما . والحق اننا لا نكاد نجد فى التاريخ الغربى عصراً آخر حفل الأدب فيه بما حفل به شعر الفروسية في العصور الوسطى ذات الأخلاق الصارمة ، من أوصاف لجمال الجسم العارى ، ولارتداء الملابس وخلعها ، وللأبطال وهم يغتسلون ويستحمون بأيدى الفتيات والنساء ، ولليالى الزفاف والوصال ، وزيارة السرير والدعوة اليه . بل ان عملا جاداً ، مكتوبا لغرض رفيع ، مثل « بارسيفال » Parzival « لفولفرام Wolfram » ، كان يحفل بأوصاف تدخل فى باب الاباحية . فالعصر كله كان يعيش فى حالة من التوتر الشبقى الدائم ، وحسبنا لكى نكون صورة لهذه النزعة الشبقية أن نشير الى تلك العادة الغريبة ـ التى عرفناها من روايات تصف ما كان يجرى فى المسابقات ـ والتى كان البطل فيها يلبس قناع محبوبته أو قميصها على بدنه مباشرة ، فيكون لتلك التعويذة تأثير سحرى. والحق أنه لا يوجد شيء يعبر عن المتناقضات الكامنة فى العالم العاطفى لعصر الفروسية خيرا مما يعبر عنها موقفهم المزدوج من الحب ، الذى يجمع بين أعلى درجات الروحانية وأشد حالات الشهوانية . ومع ذلك ، فعلى الرغم من أن التحليل النفسانى الطبيعة المزدوجة لهذه الانفعالات يلقى على الموقف ضوءا ساطعا ، فان الوقائع النفسية انما هى نتاج لظروف تاريخية تحتاج بدورها الى تفسير ، ولا يمكن تفسيرها الا على أساس من علم الاجتماع . فلم يكن من الممكن أن ينطلق هذا الشعور النفسانى بالتعلق بزوجة رجل آخر ، وهذا التضخيم للانفعال عن طريق التعبير عنه بدرجة كبيرة من الحرية ، لو لم تكن التحريمات الدينية والاجتماعية القديمة قد فقدت قوتها لأول مرة ، ولو لم تكن الأرض قد مهدت لهذا النمو الزائد لمشاعر الحب ، بفضل ظهور طبقة عليا متحررة جديدة . ومع ذلك فان معظم المؤرخين ، حين تواجههم مشكلة تغير الأسلوب الذى استتبعه ظهور طبقة الفروسية فى جميع ميادين الفن والثقافة ، لا يمكنهم الاكتفاء بتفسير

(1) H.v. Eicken, op. cit., P. 468.

نفسي أو اجتماعي ، وانما يرون لزاما عليهم أن يبحثوا عن مؤثرات تاريخية مباشرة ، وعن اقتباسات أدبية مباشرة ·

فكثير من المؤرخين قد اقتفوا أثر كونراد بورداخ Konrad Burdach في ارجاع الشكل الجديد للحب عند الفرسان ، وكذلك شعر التروبادور، الى مصادر عربية(١) . ونحن نعترف بأن هنـاك عـددا غير قليـل من الموضوعات يشترك فيه شعر الغزل الغنائى البروڤنسالى مع شعر الغزل الاسلامي ـ ولا سيما الاغراق فى الحب الجنسى ، والتباهى بالعـذاب فى سبيل الحب · ولكن لا توجد شـواهد حقيقية على أن هـذه السمات المشتركة التى لم تكن تؤلف المفهوم الكامل لشعر الحب فى عصر الفروسية، قد اقتبسها شعر التروبادور من الأدب العربى(٢) · وان من أهم النقاط التى تؤدى الى تفنيد فكرة التأثير المباشر هذه ، أن قصائد الشـعراء العرب موجهة فى عمومها الى القيان(*) ، وأنه لا يوجد فيها أثر لامتزاج فكرتي السيدة النبيلة الراعية والمحبوبة ـ التى هى لب مفهوم شعر الحب فى الفروسية(٣) . كذلك فان النظرية التى تستمد هذا الشعر من مصادر لاتينية كلاسيكية هى بدورها نظرية لا يمكن قبولها · فعلى الرغم من أن أغنيات الحب البروڤنسالية تحفل بالموضوعات والأفكار الخاصة التى يمكن ارجاعها الى الأدب القديم ـ ولا سيما شعر أوڤيد Ovid وتيبولـوس Tibullus ـ فان روح هـذين الـكاتبين الوثنيين كانت غريبـة كل الغرابة عن هذه الأغنيات(٤) . فشـعر الحب فى عصر الفروسية كان ، على الرغم من شهوانيته ، مصطبغا تماما بصبغة العصر الوسيط والمسيحية، وهو على الرغم من اتجاهه الجديد الى تصوير المشاعر الفـردية (الذى يختلف فيه كل الاختلاف عن الشعر الرومانسكى) ، يظل أبعد عن الواقع

---

(1) Konrad Burdach: Ueber den Ursprung des Mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans unb Frauendienstes. Sitzungsber. der Preuss. Aked. d. Wiss., 1918.

وكانت المبادىء الرئيسية لهذه النظرية موجودة من قبل عند :

Sismondi: De la litt. du Midi de l'Europe, I, 1813, P. 93.

(2) A. Pillet: «Zur Ursprungsfrage der altprovezalischen Lyrik», Schriften der Koenigsberger Gelehrten Ges., 1928, Geisteswiss. Hefte, No. 4, P. 359.

(*) من الواضح أن هذا حكم مبالغ فيه ، ولا يستند الى أساس من الواقع ، لأن الشعر العربى تضمن من الغزل فى نساء أحرار بقدر ما تضمن من الغزل فى القيان ·

(المترجم)

(3) Josef Hell: Die arabische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur, Erlanger Rekoratsrede, 1927.

(4) Cf. D. Scheludko: «Beitrage zur Entstehungsgesch. der altprovenz. Lyrik. Klassisch-lateinische Theorie», Archivum Romanicum, 1927, XI, PP. 309 ff.

بكثير من شعر الحنين (elegiac) الرومانى • فهذا الأخير يتعلق دائمـــا بتجربة حب حقيقية ، على حين أن الحب عند التروبادور كان ، كما ذكرنا من قبل ، ذريعة شعرية الى حد ما ، وتوترا عاما للنفس لا يكاد يكون له أي موضوع محدد • ومهما كان من غلبة الطابع التقليدى الاصطلاحى على الحادث الخاص الذى يتخذه الشاعر وسيلة للتعبير عن رنين أوتار قلبه ، فان خلجات نفسه ، واطراءه وتمجيده للنساء ، وتأمله لنفســه الباطنــة ، والانفعال الذى يفصل به مشاعره بعضها عن البعض لـــكى يحلل تجارب قلبه ــ كل ذلك أصيل وغريب كل الغرابة عن التراث الكلاسيكى •

وأقل النظريات المتعلقة بأصل الشعر الغنائى عند التروبادور اقناعا هى النظرية التى تستمد هذا الشعر من الأغنية الشعبية(١) • فتبعا لهذه النظرية كان أصل أنشودة الحب الغزلية هو رقصة شعبية من رقصات مايو May folk dance ، هى المسماة « أنشودة المتزوجة زواجا غير موفق chanson de la mal marié » ، وكان موضوع هذه الأنشودة دائمـا امرأة شابة متزوجة تتحلل مرة واحدة فى السنة فى شهر مايو من قيود الزواج وتتخذ لنفسها عشيقا شابا لمدة يوم واحد • والرابطة الوحيـدة التى تجمـــع بين هذا كله وبين شعر التروبادور هو دلالة الربيع ــ أى البدء باطار طبيعى(Natureingang) (٢) ، وطابع الزنا الذى يتصف به الحب(٣) ، غير أن الأرجح هو أن هذه السمات مستمدة من شعر البلاط ، ومنه انتقلت الى الشعر الشعبى • فليس هناك أثر للبـــدء باطار طبيعى أقدم من شعر البلاط الذى ظل محفوظا(٤) • والواقع أن أنصار نظـرية الشـعر الشعبى ــ وأهمهم جاســتون بارى G. Paris وألفرد جانروا A. Jeanroy ــ يستخدمون نفس الطريقة التى تصور الرومانتيكيون أنهم يستطيعون بها اثبات تلقائية «الملاحم الشعبية» • فهم يبدأون من أمثلة موجودة ، متأخرة نسبيا ، هى قطعا ليست أدبا شعبيا ، ويفترضون وجود شــعر شعبى أسبق منها ، ثم يرجعون نفس الأشــعار التى بدأوا بها الى مرحلة التطور هذه ، التى اخترعوها اعتباطا ، والتى لا يقوم عليها دليل ، بل هى قطعا غير موجودة(٥) • ونحن نسلم بأن من الممكن جدا أن تكون

---

(1) Alfred Jeanroy : Les Origines de la poésie lyrique en France aû Moyen-Age, 3rd edit., 1925 — Gaston Paris : «Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Age», Journal des Savants, 1892.

(2) G. Paris «Les Origines», PP. 424, 685, 688.

(3) Ibid., PP. 425-6.

(4) Wilhelm Ganzenmueller : Das Naturgefuehl im Mittelalter, 1914. P. 243.

(5) Henning Brinkmann : Entstehungsgesch. des Minnesangs, 1926, P. 45.

بعض موضوعات الغناء الشعبى ، وشذرات من الحكمة الشعبية ، والأمثلة والتعبيرات الشعبية ، قد وجدت طريقها الى شعر الفروسية ، الذى التقط أيضا ، دون شك ، بعض البقايا الشعرية من الأدب القديم المتغلغل فى لغة الحديث فى ذلك العصر(١) ، غير أن الافتراض القائل ان أنشودة الحب الغزلى تطورت من الأنشودة الشعبية هو افتراض لا يقوم عليه دليل، وليس من المحتمل أن يظهر دليل كهذا عليه • ومن الجائز أنه كان يوجد فى فرنسا ، قبل ظهور الشعر الغزلى ، نوع شعبى بسيط من شعر الغزل الغنائى ، غير أن هذا النوع ، على أية حال ، قد فقد تماما ، وليس هناك ما يبرر النظر الى تلك الصور المرهفة ، والتعقيدات الاسكلائية ، والمظاهر العديدة للبراعة العقلية والانفعالية ، التى تضمنها شعر الحب فى عصر الفروسية ، على أنها هى التى خلفت ذلك الشعر الشعبى المفقود ، الذى كان دون شك مفرطا فى سذاجته(٢) •

وانه ليبدو أن أهم تأثير خارجى أتى من الشعر اللاتينى الذى كان ينظمه رجال الدين فى العصور الوسطى • صحيح أن رجال الدين لم يصوغوا مفهوم الحب فى عصر الفروسية فى مجموعه ، ولكن من الممكن أن يكون الشعراء الدنيويون قد استمدوا منهم بعضا من أهم سمات هذا المفهوم • ومن المؤكد أنه لم يوجد قط تراث لموضوع التفانى فى الحب سابق على عصر الفروسية وراجع الى رجال الدين ، وهو التراث الذى افترض البعض وجوده(٣) • صحيح أن المراسلات الودية بين رجال الدين والراهبات تكشف ، حتى فى القرن الحادى عشر ، عن بعض العلاقات العاطفية الغريبة التى تحتل موقعا وسطا بين الصداقة والحب ، ويتجسد فيها ، منذ ذلك الحين ، ذلك الامتزاج بين الروحى والحسى الذى أصبح فيما بعد مألوفا فى حب عصر الفروسية • غير أن هذا لم يكن الا مظهرا آخر للثورة الروحية العامة التى اقترنت بأزمة نظام الاقطاع واكتملت فى ثقافة القصور عند الفرسان • وعلى ذلك فان العلاقة بين شعر الفروسية الغزلى والأدب الذى أنتجه رجال الدين فى العصور الوسطى كانت علاقة توازٍ أكثر منها علاقة سبب ونتيجة أو اقتباس متعمد(٤) • ومن المؤكد أن الشعراء الفرسان تعلموا الكثير من رجال الدين فيما يتعلق بالأسلوب الفنى • فمحاولاتهم الأولى فى الشعر تكشف بوضوح عن تأثرهم بقوالب

---

(1) Werner Mulertt : «Ueber die Frage nach der Herkunft der Troubadourkunst», Neuphilolog. Mitteilungen, XXII, 1921, PP. 22-3.

(2) K. Burdach, op. cit., P. 1010.

(3) H. Brinkmann : Entstehungsgesch. des Minnesangs, P. 17.

(4) F.R. Schroeter : «Der Minnesang», German. Roman. Monatschrift, 1933, XXI. P. 186.

الأناشيد الكنسية وايقاعاتها · وهناك أيضا نقاط التقاء بين شعر الحب عند الفرسان والسير الذاتية التي كان يكتبها رجال الدين في ذلك العصر، والتي يظهر فيها طابع جديد ، بل طابع حديث ، اذا ما قورنت بالسير الذاتية في العصر السابق · غير أن أوجه الشبه هذه ــ التي كان أهمها ازدياد الحساسية وزيادة الدقة في تحليل الحالات النفسية ــ ترتبط أيضا بالتحول الاجتماعي العام الحاسم وبالتقدير الجديد لقيمة الفرد(١) ، وهي ترجع الى جذور مشتركة في التاريخ الاجتماعي ، سواء أكانت توجد في الأدب الكنسي أم في الأدب العلماني · ومن المؤكد أن الميل الى صبغ الحب بصبغة روحانية في شعر الغزل عند الفرسان يرجع الى أصل مسيحي ، ومع ذلك فليس هناك ما يدعو الى افتراض أن شعراء التروبادور والمنيسنجر قد استمدوا هذا الميل من الشعر الكنسي ، اذ أن هذا الميل كان متغلغلا في الحياة الانفعالية للمسيحية بأسرها · ومن الجائز جدا أن عبادة النساء قد صيغت على نمط عبادة القديسين في المسيحية(٢) ، غير أن ارجاع التفاني في الحب الى أصل مزعوم هو التفاني من أجل السيدة العذراء ، وهو بدعة تميز بها الرومانتيكيون (٣) ؛ هو أمر ليس له أي سند تاريخي · ففي العصور الوسطى المتقدمة لم تظهر علامات واضحة على عبادة السيدة العذراء ، على حين أن بدايات شعر التروبادور ترجع الى عهد أسبق من ذلك · فعبادة السيدة العذراء لم تكن هي التي ألهمت الشعراء تصورهم الجديد للحب ، بل انها هي ذاتها قد اتخذت بالتدريج طابع الحب عند فرسان البلاط · وأخيرا فان ما يدين به مفهوم الحب عند شعراء الفروسية للصوفية ، ولا سيما برنار دي كليرفو Clairvaux وهيو اوف سانت فيكتور Hugh of Saint Victor ليس من الوضوح بقدر ما اعتقد البعض من قبل(٤) ·

ولكن ، أيا كانت العوامل المختلفة التي تحكمت في شعر التروبادور أو أثرت فيه ، فان هذا الشعر كان شعرا علمانيا يتسم بطابع معاد كل المعاداة لروح الكنيسة الزاهدة الكهنوتية · فالشاعر الدنيوي أصبح الآن يحل تماما محل الشاعر الهاوي من رجال الدين · وبذلك انتهت الفترة التي قاربت ثلاثة قرون ، والتي كانت الأديرة فيها تكاد تكون هي المقر الوحيد للشعر . ولقد ظل النبلاء ، حتى خلال عصر السيادة العقلية

(1) Fr. v. Bezold : «Ueber die Anfaenge des Selbstbiographie und ihre Entwicklung im Mittelalter». In «Aus Mittelalter u. Renaissance», 1918, P. 216.

(2) E. Wechssler : Das Kulturproblem, P. 305.

(3) A.W. Schlegel : Vorlesungen ueber dramatische Kunst, I, 14.

(4) Etienne Gilson : La Théologie mystique de Saint Bernard, 1934, P. 215.

للرهبان ، يكونون جزءا من جمهور المثقفين ، غير أن ظهور الفـارس على المسرح بوصفه شاعرا كان شيئا مختلفا كل الاختلاف عن الدور السلبى الذى كان يقوم به الجمهور العلمانى من قبل ، وكان شيئا جديدا الى حد أننا ينبغى أن ننظر اليه على أنه كان من أعمق نقاط التحـول فى تاريخ الأدب. ومع ذلك فمن الواجب الا نبالغ فى اضفاء طابع التجانس والشمول على التغير الاجتماعى الذى أصبح فيه الفارس يحتل قمة التطور الثقافى. فقد كان هناك ، الى جانب شاعر التروبادور الفارس ، المنشـد المتجول المحترف (منستريل)، الذى ربما هبط الفارس أحيانا الى مستواه اذا كان يعتمد على فنه وحده ، وان كان ذلك يمثل طبقة اجتماعية منفصلة . والى جانب التروبادور والمنستريل ، ظل هناك بطبيعة الحال بعض رجال الدين الذين كانوا يهتمون بالشعر ، وان لم يعد هؤلاء يقومون بدور رئيسى من وجهة نظر تاريخ الأدب . وأخيرا كانت هناك الجماعة الأهم ، من وجهتى النظر التاريخية والفنية ، فى فئة المثقفين الجـوالين ، وهى الجماعة التى يطلق عليها اسم « فاجانتس Vagantes » (أى المشردين) ، التى كان أفرادها يحيون حياة تشبه الى حد بعيد حياة شعراء المنستريل الجوالين ، وكثيرا ما كان يخلط بينهم وبين هؤلاء الأخيرين ، وان كانوا قد ظلوا دائما حريصين على البقاء بمعزل عنهم ، تباهيا منهم بعلمهم . وهكذا فان شعراء ذلك العصر كانوا ينتمون الى كل مستوى من مستويات المجتمع تقريبا ، اذ نجـد منهم الملوك والأمراء (مثل هنرى السادس وجيـوم داكويتين) وممثلين للنبلاء الكبار (مثل چوفرى رودل Jaufré Rudel وبرتران دى بورن Bertran de Born) ، وللنبلاء الأقل شأنا (مثـل ڤالتر فون دروفوجلڤيده Walter von der Vogelweide) ولرجال الحاشية (مثل ڤولفرام فون ايشنباخ Wolfram von Eschenbach) وشعراء المنستريل البورجوازيين (مثل ماركابرو Marcabru وبرنار دى فنتادور Bernart de Ventadour ورجال دين من جميع المراتب . وهناك سبع عشرة امرأة بين أسماء الشعراء الأربعمائة المعروفة لنا .

ولقد استعاد شعراء المنستريل المحبوبون مجدهم مرة أخرى حـين ظهرت من جديد تلك الأقاصيص البطولية القديمة التى ارتفعت مكانتهـا بعد ظهور الفرسان وغزت مجالات اجتماعية عليـا ، بعد أن كانت تقتصر على أبواب الكنائس والنزل ، فأصبحت تلقى فى كل مكان اهتماما من رجال القصور . ومع ذلك فقد ظلت مكانة هؤلاء الشـعراء أقل بكثير من مكانة الفرسان ورجال الدين ، الذين كان حرصهم على التميز عن شعراء المنستريل لا يقل عن حرص شعراء مسرح ديونيزوس فى أثينا وممثليـه على التميز عن الممثلين الهزليـين المقـلدين mimes ، أو عن حرص شـعراء الملاحم البطولية (scops) ، فى عصر الهجرة ، على التميز عن

المهرجين المضحكين (jugglers) على أن الملاحظ أن شعراء الفئات الاجتماعية المختلفة كانوا فيما مضى يعالجون موضوعات مختلفة ، وكان هذا في ذاته معيارا للتميز الاجتماعي · أما الآن ، بعد أن أصبح شاعر التروبادور يعالج نفس الموضوعات التي يعالجها شاعر المنستربل ، فكان لزاما عليه أن يتفوق على المنشد العادي في طريقة معالجته للموضوع . وهكذا فان « الوزن المعـــــتم » (trobar clus) الذى أصبحت الأذواق تميل اليـــه في ذلك العصر ، بما فيه من غموض متعمد وحب للألغاز ، وتكديس للصعوبات في الشكل والمضمون ، لم يكن في كثير من الأحيان الا وسيلة لابعاد الطبقات الدنيا غير المثقفة عن اللذة الجماليـــة التي تستمتع بها الطبقات العليـــا للمجتمع ، وأداة تتميز بها هذه الأخيرة عن مجموعة المهرجين والمضحكين · فهو في العادة مظهر للرغبة في التميز الاجتماعي يفسر استمتاع الفنان بما هو صعب معقد ، ويفسر الجاذبية الجمالية للمعاني الخفية ، وللارتباطات الدقيقة البعيدة بين المعاني ، والتأليف المتفكك المتقطع الذى لا يخضـــع لنظام ثابت ، والرموز التي لا يدرك معناها فورا ، ولا تستوعب استيعابا تاما بعد ذلك ، والموسيقى التي يصعب حفظها ، و « الألحان التي لا يعرف المرء في بدايتها على أى نحو ستنتهى » ـ أى بعبارة أخرى ، الجاذبيـــة الخاصة لكل استمتاع وسعادة خفية غير ظاهرة · ونستطيع أن نقـــدر أهمية صفة الأرستقراطية العقلية هذه في شعراء التروبادور وتلاميذهم اذا أدركنا أن دانتي قد وضع أرنو دانييل Arnaut Daniel ، أغمض شعراء البروفنسال وأشدهم تعقيـــدا ، في المرتبة العليا بين هؤلاء الشـــعراء جميعا(١) ·

وعلى الرغم من أن مرتبة شاعر المنستريل العـــامى كانت أدنى من الشاعر الفارس ، فان ارتباطه في المهنة بهذا الأخير قد عاد عليه بمنافع هائلة · فلولا هذا الارتباط لما استطاع أن يعبر عن شـــخصيته الفردية تعبيرا علنيا ، أو أن يجهر بمشاعره الذاتية ، أو بعبارة أخرى أن يتحول من شعر الملاحم الى الشعر الغنـــائى · ولولا المركز الاجتماعى الجـديد للشاعر لـما أمكن ظهور هذه النزعة الذاتية الشـعرية ، وشعر الاعتراف الشخصى ، وهذا الاهتمام بتحليل المرء لمشاعره الخاصـــة · كذلك فان مشاركة الشاعر في المكانة الاجتماعية للفارس هى وحدها التى جعلتـــه يبدأ مرة أخرى في المطالبة بحقوق التأليف وامتلاك أعماله · فلو لم تكن مهنة الشعر مهنة أصبح يمارسها أشخاص لهم مركز اجتماعى رفيع ، لما استقرت عادة اشارة المرء الى نفسه في أشعاره بمثل هذه السهولة · وانا لنجـــد أن ماركابرو Marcabru قد تحدث عن نفسه في عشرين من

---

(1) Bédier-Hazard : Hist. de la litt. franç., I, 1823, P. 46.

قصائده الثلاث والأربعين ، كما أشار أرنو دانيل الى نفســـه فى جميع قصائده تقريبا(١) .

ولقد كان شعراء المنستريل ، الذين عادوا الآن الى الظهور فى كل بلاط ، بل أصبحوا يكونون جزءا أساسيا فى أشد القصور تواضـــعا ـ كانوا أساتذة فى الالقاء ، فهم يجمعون بين الانشاد وبين تقديم فواصل مقروءة . فهل كانت القصائد التى يتلونها من تأليفهم ؟ الأرجح أنهم كانوا فى البداية يرتجلون ، شأنهم شأن أسلافهم الممثلين الهزليين المقلدين Mimes ، ولا شك فى أنهم كانوا حتى أواســـط القرن الثانى عشر يمثلون الشاعر والمنشد معا . ولكن يبدو أنه حدث فيما بعد تخصص ، ويبدو أن بعض شعراء المنستريل على الأقل قد اقتصروا على القاء أشعار الآخرين . ومن الواضح أن الشعراء من الأمراء والنبلاء كانوا فى البداية مجرد تلاميذ لشعراء المنستريل ، الذين ساعدوهم دون شك ، بفضـــل خبرتهم المهنية ، على حل ما يعترضهم من صعوبات فنية . واذن فقد كان المنشدون غير النبلاء ، منذ البداية ، خدما للهواة الارستقراطيين ،ولاشك فى أن الشعراء الفرسان الذين أصابهم الفقر أصبحت تربطهم فيما بعد علاقة تبعية مماثلة باللوردات الكبار الذين كانوا هواة لهذا الفن . وكان يحدث أحيانا أن يستعين الشعراء المحترفون الناجحون أنفسهم بخدمات شعراء المنستريل الأفقر منهم : فمن الملاحظ بوجه خاص أن الهواة الأغنياء وشعراء التروبادور المشهورين لم يكونوا يلقون أشـــعارهم ، بل كانوا يســتأجرون شعراء المنســتريل لالقائها(٢) . وهكذا ظهر تقسيم ملحوظ للعمل الفنى أدى الى زيادة توسيع الهوة الاجتماعية بين التروبادور النبيل وبين شاعر المنستريل العامى ، وذلك فى البداية على الأقل . على أن هذه الهوة أخذت تضيق بالتدريج ، وأدت عملية التسوية آخر الأمر الى ظهور نواع من الشعراء ، فى شمال فرنسا بوجه خاص ، قريب كل القرب من الكاتب فى العصر الحديث ، لم يعد يكتب للالقـــاء ، وانما يؤلف كتبا تقرأ . فالأناشيد البطولية القديمة كانت تغنى ، والأنشودة الشـــعبية المسماة Chansons de geste كانت تلقى ، وملاحم البلاط القديمة كانت على الأرجح تقرأ بصوت مرتفع ، أما قصص الحب والمغامرة فأصبحت الآن تؤلف بوصفها مادة تقرأها السيدات . ولقـــد وصف البعض التغير الذى أصبحت بفضله للمرأة مكانة رئيسية وسط جمهور الأدب ، بأنه أهم تغير فى تاريخ الأدب الغربى(٣) . ولكن التغير الذى أدى الى التحول الى

(1) E. Wechssler : Das Kulturproblem, P. 93.

(2) Edmond Faral : Les Jongleurs en France au Moyen-Age, 1910, PP. 73-74.

(3) Albert Thibaudet : Le Liseur des Romans, 1925, P. XI.

القراءة بوصفها شكل التجربة الفنية لم يكن يقل عن ذلك أهمية بالنسبة الى المستقبل • اذ لا يمكن أن يصبح الشعر هواية ، وعادة ، وضرورة يومية ، الا عندما يقرأ • فعندئذ فقط يمكن أن يصبح « أدبا » لا يقتصر الاستماع به على المناسبات الرسمية فى الحياة أو الأعياد الخاصة ، بل يستطيع المرء أن يلجأ اليه كلما شاء من أجل قضاء وقته • وهكذا يفقد الشعر آخر الآثار الباقية من طابعه الالهى القديم ، ويصبح مجرد «خيال» ومجرد ابتداع يثير اهتمامنا الجمالى دون أن يزعم انه ينطوى على أى عنصر من عناصر الاقناع • ولهذا السبب قيل عن كريتيان دى تروا Chrétien de Troyes انه شاعر لا يؤمن بالأسرار التى تدور حولها سير البطولة الكلتية (Beltic) ، بل لم يعد لديه أدنى شك فى أن لها معنى حقيقيا . فالقراء المنتظمة تحول المستمع الخاشع الى قارىء غير عابىء ــ ولكنها قد تحوله أيضا الى ذواقة خبير ، ويؤدى تطور الذواقة آخر الأمور الى التوحيد بين المستمعين والقراء فى فئة يجمع بينها اهتمام مشترك ، ويمكن بحق أن يطلق عليها اسم « الجمهور الأدبى » • ويؤدى نهم هذا الجمهور بعد ذلك الى نتائج من أهمها ظاهرة الأدب الذى يمكن تسميته بأدب اللحظة العابرة (ephemeral literature) المكتوب من أجل ارضاء الأذواق المؤقتة • ونستطيع أن ننظر الى رومانسيات الحب الغزلية فى ذلك العصر على أنها أول أمثلة هذا النوع من الأدب •

ولنلاحظ أن القراءة تقتضى أسلوبا فى تحديد علاقات أجزاء العمل الأدبى يختلف كل الاختلاف عن الأسلوب الملائم للالقاء أو القراءة بصوت مرتفع ، وهى تتطلب ، وتتيح ، بلوغ تأثيرات جديدة من نوع لم يكن يعرف من قبل على الاطلاق • فالعمل الذى يقصد منه الغناء أو التلاوة يؤلف أساسا بناء على مبدأ الانضمام البسيط : فهو يتألف من أغنيات أو حكايات أو فقرات منفردة كل منها مكتمل فى ذاته الى حد ما . ومن الممكن أن تقاطع التلاوة فى أى موضع تقريبا ، ولا يطرأ على التأثير الكلى ضرر كبير لو أسقطت بعض الأجزاء • ولا تتحقق الوحدة فى مثل هذا العمل عن طريق شكل التأليف فيه ، وانما عن طريق وحدة الجو الذى يشيع فى العمل كله • وهذا هو البناء الذى تتميز به « أنشودة رولان Chanson de Roland »(١)، أما «كريتيان دى تروا Chrétien de Troyes فانه يستخدم طريقة التأخير والاستطراد والمفاجأة فى تحقيق مؤثرات خاصة من التوتر لا تتولد عن الجزء الخاص منظورا اليه فى ذاته ، وانما عن علاقة مختلف الأجزاء بعضها ببعض ، وتعاقبها وتضادها • وقد اتبع

(1) Karl Vossler : Frankreich's Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, 1921, 3rd edit., P. 59.

شاعر رومانسيات الحب والمغامرة هذه الطريقة ، ليس فقط لأن جمهوره ـ كما لاحظنا من قبل(١) ـ أصعب ارضاء من جمهور «أنشودة رولان» ، بل أيضا لأنه يؤلف لقراء ، ومن ثم كان فى استطاعته ، وكان من الواجب عليه فى نفس الآن ، أن يحدث تأثيرات يستحيل أن تحدثها التلاوة الشفوية التى لا تدوم الا وقتا قصيرا ، فضلا عن أنها تتعرض للمقاطعة العشوائية • وهكذا فان هذه الرومانسيات المخصصة للقراءة قد استهلت عهد الأدب الحديث ، اذ انها أول قصص للحب الرومانتيكى عرفتها أوروبا الغربية ، وأول أعمال شعرية يطغى فيها الحب على كل شيء عداه ، وتشيع فيها كلها الروح الغنائية ، وتكون فيها حساسية الشاعر هى المعيار الرئيسى للامتياز • والأهم من ذلك كله أنها كانت أول « حكايات متينة البناء Récits bien faits » ـ اذا شئنا استخدام هذا المفهوم المشهور فى النقد الدرامى •

ويؤدى اتجاه التطور خلال عصر الفرسان التروبادور وشاعر المنستريل العامى ، فى أول الأمر ، الى نوع من التقريب بين هذين النمطين الاجتماعيين المختلفين ، ولكنه يؤدى فيما بعد ، قرب نهاية القرن الثالث عشر ، الى تمايز جديد بينهما • وترتب على ذلك ، من جهة ، ظهور شاعر البلاط menestrel (*) (بالمعنى الضيق) ، الذى كان مستقرا ، يتقاضى أجرا ، كما ترتب عليه من جهة أخرى ظهور نوع من المنشد اندمج بالناس واصبح هو الشاعر الهزلى jongleur الذى لا سيد له • فبمجرد أن أخذت القصور تحتفظ لنفسها بشعراء ومنشدين بوصفهم موظفين لهم منصب رسمى ، أخذ شعراء المنستريل الجوالون يفقدون عادات الطبقات العليا ، ويوجهون شعرهم ـ كما كانوا يفعلون قبل ارتقائهم اجتماعيا فى بداية عصر الفروسية ـ الى جمهور أدنى مرتبة(٢) • ومن جهة أخرى فان شعراء البلاط ، الذين تعمدوا أن يقفوا فى الطرف المضاد لهم ، قد تطوروا الى أدباء بالمعنى الصحيح ، يتصفون بكل مظاهر الغرور والكبرياء التى أصبحت تميز أدباء النزعة الانسانية فيما بعد • فهم لم يعودوا يقنعون بالتمتع بالحظوة لدى سيد عظيم والانتفاع من كرمه ، وانما أصبحوا يتوقون الى أن يصبحوا معلمين لسادتهم(٣) • ولم يعد الأمراء يحتفظون بهم من أجل الترويح عن ضيوفهم فحسب ، وانما

---

(1) Ibid.

(*) ينبغى التمييز بين شاعر البلاط هذا menestrel والشاعر أو المنشد العامى Minstrel.

(المترجم)

(2) Emile Freymond : Jongleurs et menestrels. 1883, P. 48.

(3) Joseph Bédier : Les Fabliaux, 1925, 4th edit., PP. 418, 421.

أصبحوا يتخـــذون منهم رفاقا وأمناء على السر ومستشارين • وكان لهم في الواقع مركز وزاري ، كما يدل على ذلك التقـــارب بين لفظ الوزير minister واللفظ الـــذى كان يطـــلق عليهم menestrel • وعلى أية حال ، فان مركزهم كان أعلى بكثير من أي تابع من التابعين في العصور الماضية ، فكانوا يعدون أرفع الثقات في كل المسائل المتعلقـــة بالذوق السليم ، وأصول السلوك في القصور ، وشرف الفروسية(١) • وهؤلاء هم الأسلاف الحقيقيون لشعراء عصر النهضة وأدبائه الانسانيين ، أو هم على أية حال قد أسهموا في التمهيد لظهور هؤلاء الأخيرين بدور لا يقـل عن دور خصومهم ، أعنى المثقفين المشردين vagantes ، الذين يميل « بوركارت Burckhardt » الى أن ينسب اليهم كل الفضل في هـــذا الصدد(٢) •

كان « الأديب المشرد vagans » من رجال الـــدين أو المثقفـــين الذين يهيمون على وجوههم منشدين وقارئين للأشعار ، فهو قسيس هارب أو طالب تخلى عن دراسته ـ أي أنه بوهيمي منبوذ من طبقته الاجتماعية • وهو نتاج لنفس الثورة الاقتصادية ، ومظهر لنفس الحركة الاجتماعية ، التي ظهر بفضلها بورجوازى المدينة والفارس المحترف ، وان كانت قد ظهرت فيه ، منذ ذلك الوقت البعيد ، علامات هامة من عدم الاســتقرار الاجتماعي الذى يميز المثقفين (الانتلجنسيا) المحدثين • فهو لا يحـــترم الكنيسة أو الطبقات المميزة على الاطلاق ، وهو ثائر أباحي يقف من حيث المبدأ في وجه كل تراث وتقاليد • وهو في قرارة نفسه ضحية لاختلال التوازن الاجتماعي : فهو ظاهرة انتقالية تتميز بها العصور التي تتخلى فيها جماهير من الناس عن الجماعات الاجتماعية التي كانت تنتمي اليهـا من قبل ، والتي كانت تتحكم في جميع مظاهر حياة أفرادها ، وتنضم الى تجمعات أخرى أقل تماســكا ، تمنحها مزيدا من الحرية ، وان لم تكن تتيح لها من الحماية الا قدرا أقل • وأدى احيـــاء المدن وتركز السكان فيها ، وقبل ذلك كله ، ازدهار الجامعات ، الى خلق ظاهرة اجتماعيـــة جديدة ـ هي العامل الدارس scholar-proletariat (٣) • كـــذلك فقد جزء من رجال الدين استقرارهم الاجتماعي • فقبـــل ذلك كانت الكنيسة تضطلع بالمسئولية عن جميع تلاميذ المدارس الأسقفية أو مدارس

---

(1) E. Faral, op. cit., P. 114.

(2) Hohm Suessmilsch: Die lateinische Vagantenpoesie des 12 und 13. Jahrhunderts als Kulturerscheinung, 1917, P. 16 — Cf. Wolfgang Stammler's review in «Mitteilungen aus der hist. Lit., 1920, vol. 48, PP. 85 ff., and Georg v. Below: Ueber hist. Periodisierung, 1925, P. 8[illegible].

(3) «Carmina Burana», edit. by Alfons Hilka and Otto Schumann. II, 1930, P. 82.

الأديرة ، أما بعد أن اتسع نطاق الحرية الشخصية وأصبح هناك ميل عام الى الارتفاع فى السلم الاجتماعى ، فقد امتلأت المدارس والجامعات بالشبان الفقراء ، ولم تعد الكنيسة راغبة فى ايجاد وظائف لهم جميعا . وكان هؤلاء الشبان ، الذين لم يكن فى استطاعة الكثيرين منهم اتمام دراساتهم ، يحيون فى كثير من الأحيان حياة تجوال يقومون فيها بالتسول أو بالتمثيل الهزلى . وكان من الطبيعى أن يعملوا فى كل الأحوال على استخدام شعرهم أداة يصبون بها جام غضبهم ونقمتهم على ذلك المجتمع الذى كان يبدى نحوهم كل هذا الاهمال .

ولقد كان الشعراء المشردون (الفاجانتس) يكتبون باللاتينية ، وكانوا هم المرفهون عن السادة الروحيين ، لا الزمنيين . ولكن حياة المثقف الجوال لم تكن تختلف كثيرا ، فى جميع النواحى الأخرى ، عن حياة شاعر المنستريل الجوال . كما لم يكن الفارق بينهما فى التعليم كبيرا الى الحد الذى يظن عادة . ذلك لأن هؤلاء القساوسة المتمردين والطلاب العابثين لم يكونوا ، على أية حال ، الا أنصاف متعلمين ، شأنهم شأن الممثلين المقلدين mimes والشعراء الهزليين jongleurs (١) . ومع ذلك فان أعمالهم ، فى اتجاهها العام على الأقل ، كانت شعرا مثقفا لطبقة اجتماعية خاصة ، وكانت موجهة الى جمهور صغير رفيع الثقافة نسبيا . وعلى الرغم من أن هؤلاء « الشعراء المشردين » كانوا فى كثير من الأحيان يضطرون الى الترويح عن جماعات غير مثقفة بأشعار مكتوبة باللغة العامية ، فانهم حرصوا بشدة على الابتعاد عن شعراء المنستريل العاديين (٢) .

وليس من السهل دائما أن نميز شعر « المشردين » (الفاجانتس) تمييزا قاطعا من الشعر المدرسى(٣) . فهناك عدد من قصائد الحب الغنائية المكتوبة باللاتينية الوسطى تمثل شعرا مثقفا ، ولكن بعض هذه القصائد كانت مجرد شعر مدرسى ، بمعنى أنها ألفت كجزء من التعليم المنتظم . ولم تكن كثير من أنشودات الحب الملتهبة سوى واجبات مدرسية ، فلا يمكن أن تكون مرتكزة على تجارب مباشرة عميقة . ولكن هذه بدورها ليست هى القصة الكاملة للأشعار الغنائية المكتوبة باللاتينية الوسطى . فأغلب الظن أن بعض أغانى الخمر على الأقل ، وربما أغانى الحب أيضا ،

---

(1) J. Bédier : Les Fabliaux, P. 395.

(2) Hennig Brikmann : «Werden und Wesen der Vaganten», Preussische Jahrbuecher, 1924, P. 195.

(٣) قارن فيما يتعلق بالجزء الآتى كتاب :

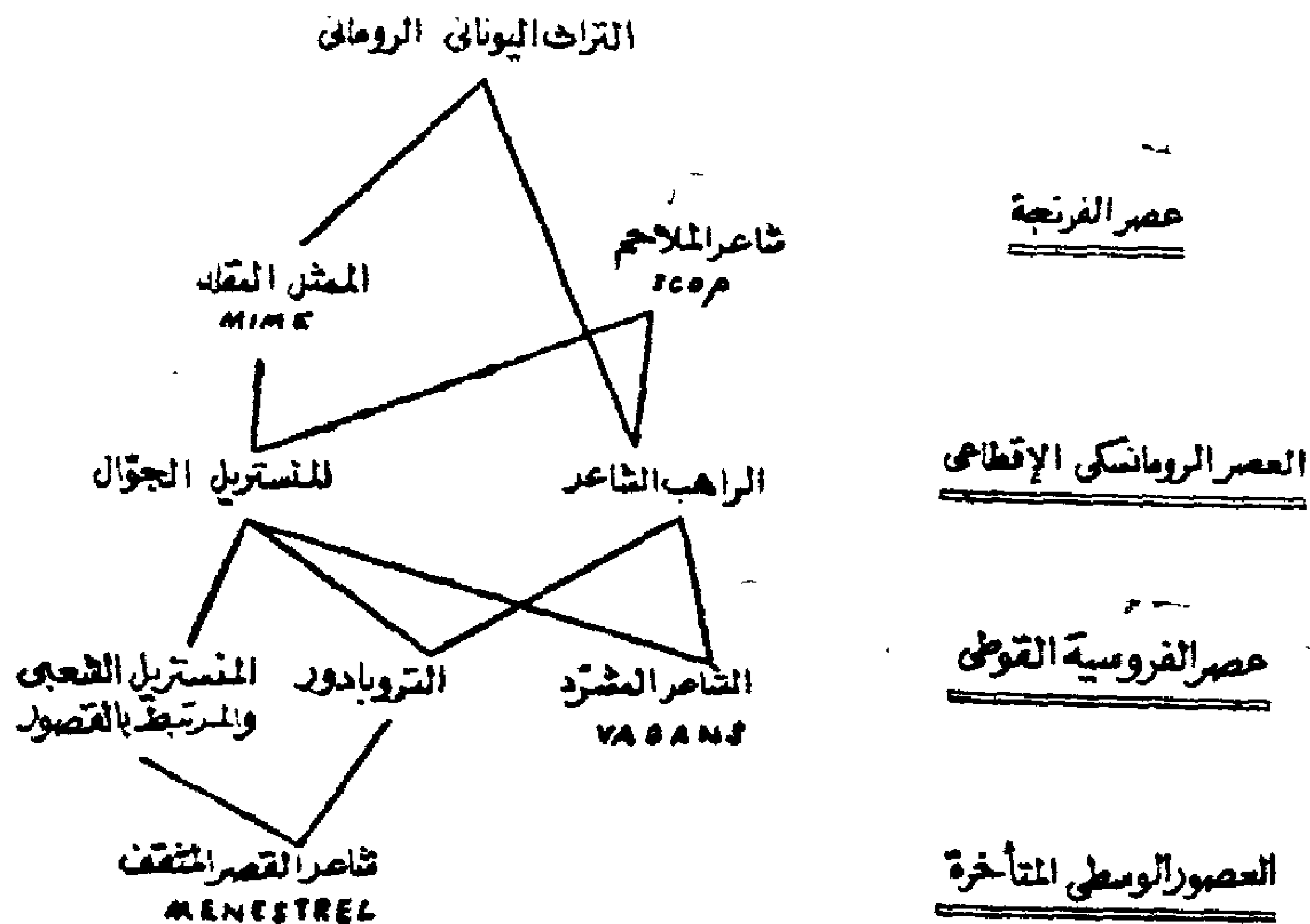
Hilka-Schumann : Carmina Burana, II, PP. 84-5.

قد ظهرت أصلا فى الأديرة • كذلك فان قصائد مثل قصيدة « لقاء فى جبل روماريكى Concilium in Monte Romarici » أو قصيدة « عن فيليس وفلورا De Phyllide et Flora » تنتسب على الأرجح الى كبار رجال الدين – بل ان الشعر اللاتينى الدنيوى فى العصور الوسطى كان على الأرجح شعرا أسهم فيه رجال الدين بجميع مراتبهم •

وأهم الفروق بين أشعار الحب الغنائية عند « الفاجانتس » وبين نظائرها عند التروبادور هى أن الأولى تتحدث عن المرأة بازدراء لا بروح الميل ، وتعالج موضوع الحب الحسى بطريقة صريحة تكاد تصل الى حد الحيوانية • وما ذلك الا مظهر آخر لعدم الاحترام الذى كان يبديه « الفاجانتس » نحو كل ما تعمل التقاليد على تكريمه ، وليس ، كما اعتقد البعض ، نوعا من الانتقام من حالة التعفف ، اذ ليس من المحتمل أن يكونوا قد مارسوا هذه الحالة قط • ففى أشعار « جوليار Goliard » الغنائية تبدو المرأة فى نفس الضوء القاسى الذى تبدو عليه فى الشعر السوقى الساخر fabliaux • وهذا التشابه لا يمكن أن يكون عارضا، وهو يؤدى بنا الى القول بأن « الفاجانتس » كان لهم دور مباشر فى خلق هذا الأدب المضاد للمرأة والمضاد للرومانتيكية بأسره • وعلى أية حال فهناك حقيقة تؤيد هذا الاستنتاج ، هى أنه لم تكن هناك طبقة واحدة استطاعت أن تنجو من سخرية هذا الشعر السوقى (fabliaux) : لا الرهبان ولا الفرسان ، ولا البورجوازيون ولا الفلاحون • ولقد كان المثقف الجوال يرفه عن البورجوازى أيضا فى بعض الأحيان ، بل كان أحيانا يعده حليفا له فى حربه السرية ضد الطبقة الحاكمة ، ولكنه كان مع ذلك يزدريه • والحق أن من الخطأ البين أن ننظر الى هذا الشعر السوقى على الرغم من روحه غير المكترثة ، واهماله للقالب الأدبى ، ونزعته الخشنة الى مطابقة الطبيعة ، على أنه كان أدبا للشعب وحده دائما ، أو أن نفترض أنه لم يكن الا لجمهور بورجوازى فحسب • فالأمر المؤكد هو أن كتاب هذا النوع من الأدب كانوا بورجوازيين ، لا فرسانا ، وأن الروح الغالبة عليهم كانت بدورها روحا بورجوازية – فهى عقلانية ، لا تعلل نفسها بالأوهام ، ساخرة ، بعيدة عن الرومانتيكية • ومع ذلك ، فكما أن الجمهور البورجوازى كان يجد فى رومانسيات الفروسية متعة لا تقل عما يجده فى الأقاصيص العديدة التى تدور حول حياة الطبقة الوسطى ، فكذلك كان النبلاء يحبون الاستماع الى قصص شعراء المنستريل المكشوفة ، بقدر ما كانوا يحبون الرومانسيات البطولية لشعراء البلاط • ولم تكن الأشعار السوقية أدبا طبقيا بورجوازيا بالمعنى الذى كانت به الأنشودة البطولية أدبا للنبلاء المحاربين ، أو رومانسيات الحب أدبا طبقيا لفرسان القصور • وهى على أية حال تمثل البورجوازى فى حالة منعزلة ، فيها نقد ذاتى ،

وهذا النقد الذاتي البورجوازي الذي كانت تعبر عنه جعل لها أيضـــا جاذبيتها على المراتب العليا للمجتمع • وبطبيعة الحال فان استمتاع طبقة النبلاء بالأدب الخفيف للأوساط البورجوازية لا يعني بالطبع أنها كانت تعد هذا أدبا يقف على قدم المساواة مع رومانسيات فرسان البلاط • فهي تستمتع بالقصص على نفس النحو الذى تستمتع عليه بالتمثيل الصامت، وبغناء المنشدين الجوالين ، و « الأدباتية » •

وفي العصور الوسطى المتأخرة أخذ الشعر يزداد اقترابا من الطابع البورجوازي ، وكذلك الحال في الشاعر ، تمشيا مع شعره ومع جمهوره • ومع ذلك لم تظهر خلال ما تبقى من العصور الوسطى أنماط جديدة من الشعراء ـ باستثناء شعراء الميستر سنجر ذوى العقليات البورجوازية ـ وانما ظهرت فقط فروع جديدة للأنماط القديمة • ويمثل الشكل الآتي شجرة نسب هذه الأنماط المختلفة :



الفصل التاسع

ثنائية الفن القوطي

تظهر المرونة الروحية للعصر القوطي في أعمال الفن البصري بصورة أوضح ، على وجه العموم ، من تلك التي تظهر بها في الأعمال الشعرية. فقد ظلت ممارسة الفنون البصرية في أيدي جماعة موحدة في عمومها ، مما جعلها تسير في تطور متصل تقريبا ، على حين أن الانتاج البشري ، الذي كان يتحول من مستوى اجتماعي الى آخر ، قد سار في سلسلة من القفزات أو الأطوار التي كانت في كثير من الأحيان متقطعة تفتقر الى الاتصال . وفضلا عن ذلك فان الروح البورجوازية ، التي كانت هي القوة الدافعة في المجتمع الجديد المختل التوازن ، قد فرضت نفسها بسرعة أكبر ، وبصورة أكمل في الفنون التشكيلية منها في الشعر . ففي حالة الشعر لم تكن هناك الا انماط قليلة على هامش انتاج ضخم ، تعبر مباشرة عن الاستمتاع الدنيوي الواقعي بالحياة ، المميز للبورجوازية ، على حين أن هذه الروح البورجوازية تتغلغل في الفن التشكيلي كله بجميع أشكاله تقريبا . ففي هذا الفن ظهر تحول هائل للروح الأوروبية من مملكة الله الى الطبيعة ، ومن العالم الآخر الى البيئة المباشرة ، ومن الغوامض الأخروية الهائلة الى أسرار عالم المخلوقات الأكثر بساطة ، وظهر هذا التحول في الفن التشكيلي بصورة أوضح من ظهوره في الشعر الممثل لذلك العصر . فالفن البصري كان أسبق الى الكشف عن تحول اهتمام الفنان من الرموز الكبرى والعلاقات الميتافيزيقية الى تصوير ما يدور في التجربة المباشرة ، وما هو جزئي محسوس . وعاد الفنان مرة أخرى الى تكريم الحياة العضوية ، التي فقدت بعد نهاية العالم القديم كل معنى وقيمة لها ، واصبحت الأشياء الفردية في الواقع المجرب منذ ذلك الحين موضوعات للفن ، دون أن تحتاج الى تفسير أخروي خارق للطبيعة .

وليس في وسع المرء أن يجد تعبيرا عن هذا التطور ، أفضل من كلمات القديس توما : « الله يستمتع بالأشياء جميعا ، لأن كلا منها متفق

مع ماهيته . » فهذه الكلمات شعار كامل المتبرير اللاهوتى لنزعة مطابقة الطبيعة . فكل شيء حقيقي ، مهما كان من ضآلته وعرضيته ، له علاقة مباشرة بالله ، وكل شيء يعبر عن الطبيعة الالهية بطريقته الخاصة ، ومن ثم فان له قيمته الخاصة ومعناه بالنسبة الى الفن بدوره . وعلى الرغم من أن الأشياء لا تسترعى انتباهنا ، فى الوقت الراهن ، الا بوصفها مظاهر لله ، وتتدرج ـ تبعا لدرجة مشاركتها فى الله ـ فى ترتيب تصاعدى ، فان الفكرة القائلة انه لا يوجد مستوى من مستويات الوجود، مهما كان انحطاطه ، الا وله دلالته ، وفيه قبس من الألوهية ، وبالتالى فليس فيها ماهو غير جدير بأن يصور فى الفن ـ هذه الفكرة كانت فاتحة عهد جديد . وهكذا فان فكرة القوة الالهية التى تمارس فى الأشياء المخلوقة قد حلت ، فى الفن بدوره ، محل فكرة الاله المستقل كل الاستقلال عن العالم . ذلك لأن الاله الذى « يدفع من الخارج » كان يتمشى مع النظرة الأرستقراطية الى العالم فى العصر الاقطاعى المتقدم ، أما الاله الحاضر الذى يمارس قدرته على جميع مستويات الطبيعة فيتمشى مع اتجاه عالم أكثرا تحررا ، لا يستبعد فيه كل الاستبعاد امكان ارتفاع المرء عن مستواه . وقد ظل التسلسل الميتافيزيقى فى مراتب الأشياء يعبر عن مجتمع مؤلف من طبقات متدرجة ، غير أن النزعة التحررية للعصر تتبدى أيضا فى القول بأن أدنى مراتب الوجود هى ذاتها ضرورية بطريقتها الخاصة . فمن قبل كانت هناك هوة لا تعبر ، تفصل بين هذه المراتب ، أما الآن فأصبحت هذه المراتب متصلة بعضها ببعض . وعلى ذلك فان العالم يصور ، بوصفه موضوعا للفن أيضا ، على أنه واقع متصل ، وان يكن متدرجا بدقة .

ولا بد أن يكون واضحا أنه لا يوجد فى العصور الوسطى المتأخرة امكان لقيام نوع من نزعة مطابقة الطبيعة التى ترد الواقع بأسره الى مجرد مجموع للانطباعات الحسية ، مثلما كان من المستحيل فيها أن تحل طريقة الحياة البورجوازية محل أشكال الحكم الاقطاعى بدورها ، أو أن تزول تماما الدكتاتورية الروحية للكنيسة فى سبيل قيام ثقافة حرة ، دنيوية ، لاتقيدها أية قيود . فما نجده فى الفن ، كما فى جميع ميادين الحضارة الأخرى ، انما هو توازن معين بين الحرية والتقييد . وما كانت النزعة الى مطابقة الطبيعة فى العصر القوطى الا توازنا غير مستقر بين النوازع التى تؤكد الحياة والنوازع التى تنكرها ، تماما كما يتغلغل التناقض الباطن فى عصر الفروسية بأسره ، وكما تتأرجح الحياة الدينية بأسرها بين التعاليم المفروضة والايمان الباطن ، بين العقائد الكنسية و التقوى العلمانية ، بين الحرفية والذاتية . ففى كل هذه

المتقابلات الاجتماعية والدنية والفنية يظهر نفس التناقض الداخلى ، ونفس الاستقطاب الروحي .

وأوضح مظهر لهذه الثنائية هو الشعور الغريب نحو الطبيعة في الشعر والفن القوطى . فلم تعد الطبيعة عالما ماديا أخرس عديم الروح ، كما كانت تبدو ــ وكان من الضرورى أن تبدو ــ فى نظر العصور الوسطى المتقدمة بفكرتها اليهودية المسيحية عن الله بوصفها سيدا وخالقا روحيا غير منظور . فقد كان الايمان بالتعالى المطلق لله يستتبع حتما ، فى ذلك الحين ، اقلالا من قيمة الطبيعة ، كما أن الفكرة التى أصبحت سائدة الآن عن شمول الألوهية pantheism قد أدت الى رد اعتبار الطبيعة . فقبل الحركة الفرنسسكانية لم يكن من الممكن أن تطلق صفة « الأخ » الا على انسان مماثل ، أما بعد هذه الحركة فأصبح من الممكن اطلاقها على أى مخلوق(١) . وفضلا عن ذلك فان هذه الفكرة الجديدة عن الحب كانت تتمشى مع الاتجاه التحررى لذلك العصر . فلم يعد المرء يبحث فى الطبيعة عن نظائر لحقيقة خارقة للطبيعة فحسب ، وانما أصبح يبحث فيها عن آثار لشخصيته وانعكاسات لمشاعره الخاصة(٢) . فالمرج المزهر ، والجدول المغطى بالجليد ، والربيع والخريف ، والصباح والمساء ، كل هذه تعد مراحل فى رحلة للحج تقوم بها الروح . ومع ذلك فعلى الرغم من هذا الشعور بالألفة مع الطبيعة ، ظل الناس يفتقرون الى ادراك ما هو فردى فى الطبيعة . فالصور المستخلصة من الطبيعة كانت جاهزة وتقليدية فى جمود ، وتفتقر الى التنوع الشخصى والتعاطف العميق(٣) . ففى أغنيات الحب تتكرر مرارا أوصاف محفوظة لمناظر الربيع والشتاء ، حتى تغدو آخر الأمر مجرد صيغ تقليدية فارغة . ومع ذلك فان مجرد تحول الطبيعة الى موضوع للاهتمام ، والنظر اليها فى ذاتها على أنها أمر جدير بالوصف هو فى ذاته أمر يسترعى النظر . والواقع أن عينى الانسان ينبغى أن تتفتحا أولا على الطبيعة قبل أن تستطيع كشف السمات الفردية فيها .

وتتجلى النزعة القوطية الى مطابقة الطبيعة فى تصوير الهيئة البشرية بصورة أوضح وأكثر اتساقا بكثير مما تجلى فى أوصافها هذه للمناظر الطبيعية . ففى ذلك الميدان نصادف على الدوام نظرة جديدة

(1) Max Scheler: Wesen und Formen der Sympathie, 1923, PP. 99-100.

(2) W. Ganzenmueller, op. cit., P. 225.

(3) Alfred Biese: Die Entwicklung des Naturgefuhls im Mittelalter und in der Neuzeit, 1888, P. 116.

الى الفن، وهي نظرة مضادة تماما التجريد النمطي في العصر الرومانسكي وهنـــا يتركز الاهتمام كل الارتكاز على ما هو فردي مميز — حتى قبل عهد تماثل الملوك في ريمز Reims والصور الشـــخصية للمؤسسين في نامبرج Naumberg . ذلك لأننا نجد بالفعل نظائر تقترب مما في هذه الصـــور من نضارة وحيـــوية وطابع مباشر ، في الأشـــكال المرسومة على البوابة الغربية في شارتر(١) . وهـــذه الصور بدورهـــا قد رسمت بقدر من الدقة يجعلنا نوقن بأنها لابد كانت دراسات لنماذج حية فعلية . فالعجوز الطيب الذي يبدو عليه المظهر الريفي ، بعظام خده الناتئة ، وأنفه العريض المفلطح ، وعينيه المائلتين قليلا ، لابد أنه كان انسانا يعرفه الفنان شخصيا . والأمر الذي يسترعي الانتباه هـــو أن هذه الأشكال ، وان كانت لاتزال تظهر فيها صفات الثقل والخشونة الآرخية القديمة ، ولم يكن قد ظهر فيها بعد أي أثر للحيوية اللاحقة في عصر الفروســـية ، كانت حافلة بالشـــــخصية الى حد يدعو الى الدهشة . ومن الواضح أن الشعور بالفرد كان من أول مظاهر الاتجاه الدينامي الجديد . والحق أن من الأمور التي تدعو الى الدهشة بحق أن نرى ذلك الانتقال المفـــاجيء للفن من حالة لم يكن ينظـــر فيها الى الجنس البشري الا في كليته واطراده ، ولا يميز بين الناس الا تبعـــا لكونهم سينعمون بالخلاص أو ستلحق بهم اللعنـــة ، ويتجـــاهل كل الفوارق الفردية الأخرى على أســـاس أنها خارجة كل الخـــروج عن الموضوع ، الى حالة مختلفة كل الاختلاف ، تؤكد الفردانية وتحاول الوصول اليها في كل شكل (٢) . ومما يدعو الى الدهشة أن نرى كيف استيقظ فجأة احساس بالأشياء العادية وفي الحياة اليومية ، وكيف بدأ الناس مرة أخرى يلاحظون بسرعة ، ويرون الأشياء رؤية «صحيحة» ، ويجدون ثانية لذة فيما هو عرضي تافه . ومما يشهد بضخامة التغير الذي طرأ على الأسلوب انه ، حتى في حالة فنان مثالي مثل دانتي ، كانت قدرة هذا الفنان على ادراك التفاصيل الصغيرة هي مصدر قيمته الشعرية الكبرى .

فما الذي حدث بالفعل ؟ ان التغير الأساسي هو أن فن العصـــور الوسطى المتقدمة ، الذي كان منحازا الى الجانب الروحي وحده ، وكان يرفض كل محاكاة للواقع المجـــرب مباشرة ، وكل تحقيق بواســـطة الحواس ، قد حل محله فن يجعل صحة كل تعبير ، حتى ولو كان ذلك

---

(1) Wilhelm Voege : Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200», Zschr. f. bild. Kunst, N.F., XXV, 1914, PP. 193. ff.

(2) Henri Focillon : «Origines monumentales du portrait français». In «Mélanges offerts à M. Nicolas Jorga», 1933, P. 271.

تعبيرا عن أرفع الأمور على الطبيعة وأكثرها مثالية والوهية ، متوقفة على الوصول الى مطابقة كاملة مع الواقع الطبيعي المحسوس . وهكذا تبدلت كل العلاقة بين « الروح » و « الطبيعة » . فلم تعد الطبيعة توصف بالافتقار الى الروح ، وانما أصبحت توصف بشفافيتها الروحية ، وقدرتها على التعبير عن الروحى ؛ وان لم تكن قد وصفت بعد بروحانية خاصة بها . ولم يكن من الممكن أن يحدث هذا التحول الا بعد تغير فى مفهوم الحقيقة ذاته ، التى أصبح لها الآن وجه مزدوج ، بدلا من اقتصارها السابق على جانب واحد . وبعبارة أخرى فهو لم يكن ليحدث الا بعد أن أصبح الناس يعترفون بطريقين مختلفين للحقيقة ، أو بعد أن اكتشفوا ، على الأصح ، أن هناك نوعين من الحقيقة . ومن الملاحظ أن العصور الوسطى المتقدمة لم تكن تعرف على الاطلاق تلك الفكرة الجديدة التى ظهرت فى الوقت الذى نتحدث عنه — أعنى الفكرة القائلة أن تصوير حالة معينة للأشياء تتسم بأنها حقيقية فى ذاتها ، ينبغى ، لكى يكون صحيحا من الوجهة الفنية ، أن يطابق الأحوال الخاصة المعطاة فى التجربة الحسية ، بحيث أن القيمة الفنية والقيمة المثالية لتصوير ما قد تكونان غير متساويتين على الاطلاق . واذا دلت هذه الفكرة الجديدة على شىء ، فانما تدل على أن النظرية الفلسفية المعاصرة المشهورة فى « ثنائية الحقيقة » قد أصبحت الآن تطبق على الفن . والحق أننا لا نجد فى أى مجال آخر تعبيرا عن الانقسام العقلى الذى أحدثه الخروج على التقاليد الاقطاعية القديمة وتحرر أذهان الناس بالتدريج من الكنيسة ، يعادل فى وضوحه تعبير هذه النظرية ، التى كانت لبيقة بأن تبدو منفرة فى أى عصر أسبق . فأى شىء كان يبدو أبعد عن الفهم فى عصر ايمان راسخ ، من أن يكون هناك نوعان من المعرفة ، ومصدران مختلفان للحقيقة — أى أن يكون الايمان والعلم ، والسلطة والعقل ، واللاهوت والفلسفة ، متناقضين كل مع الآخر ، على حين أن كلا منهما يمكن أن يعبر ، بطريقته الخاصة ، عن نوع من الحقيقة ؟ الحق أن هذه النظرية افتتحت طريقا محفوفا بالمخاطر ، ولكنه كان هو المخرج الوحيد بالنسبة الى عصر لم يكن يقنع بالايمان المطلق ، وان لم تكن الروح العلمية قد تغلغلت فيه بعد بقدر كاف من العمق — أعنى عصرا لم يكن على استعداد للتضحية بايمانه من أجل علمه ، أو بعلمه من أجل ايمانه ، وبالتالى كان عاجزا عن بناء ثقافته الا على أساس مركب معين من الاثنين معا .

لقد كانت المثالية فى العصر القوطى ، فى الوقت الذى تتسم فيه بنزعة الى مطابقة الطبيعة ، تسعى الى تصوير الأشكال الروحية والمثالية ، التى ترجع جذورها الى عالم فوق المحسوس ، بطريقة تكون

فى الوقت ذاته صحيحة تجـريبيا . وفى ذلك كان الفن متمشيا مع المثالية الفلسفية السائدة فى ذلك العصر ، والتى كانت تذهب الى ان الأفكار ليست منفصلة عن الأشياء الجزئية ، وانما هى مندمجة فيها ، وبالتالى أكدت حقيقة الأفكار والجزئيات معا . ولو عبرنا عن هـذه الفكرة بلغة النزاع التاريخى السائد فى ذلك العصر ، لكان معناها أن الكليات كانت تعد كامنة فى معطيات الحس ، وليس لها بدونها أى وجود موضوعى على الاطلاق . ولقد كان هذا الشكل المعتدل من أشكال النزعة الاسمية nominalism ، كما تسمى هذه النظرية فى تاريخ الفلسفة ، مبنيا على نظرة الى العالم ظلت فيها عناصر كثيرة من المثاليـة والنزعة فوق الطبيعية ، ولكنها كانت مع ذلك أكثر تباعدا عن المثالية المطلقة (أى عما كان يطلق عليه اسم « النزعة الواقعية » (*) فى الخلاف السائد فى ذلك العصر) مما كانت عن الأشكال اللاحقة المتطرفة للنزعة الاسمية ، التى كانت تنكر أى نوع من الوجود الموضـــوعى للأفـكار ، ولا تعترف بحقيقة نهائية سوى الحوادث الفـردية ، العينيـــة ، غير المتكررة ، والمنفردة ، فى التجربة الحسية . والواقع أن عمل حساب الشىء الفردى ـ على هذا النحو ـ فى البحث عن الحقيقة كان هو الخطوة الحاسمة . ذلك لأن مجرد الاعتراف بأن هناك أشياء فردية ، والتساؤل عما اذا كان الفرد الموجود قد يكون جوهريا ، يعنى فتح الباب أمام النزعة الفردية والنزعة النسبية ، ويؤدى الى القول باعتماد الحقيقة ، جزئيا على الأقل ، على الوقائع الزمنية المتغيرة لهذا العالم .

والواقع أن المشكلة التى كان يدور حولها الخلاف المتعلق بالكليات ليست فقط هى المشكلة الرئيسية فى الفلسفة ، وليست فقط هى المشكلة الفلسفية الحقيقيــة ، التى لا تكون التقــابلات الأســاسية فى الفلسفة ـ بين التجريبية والمثالية ، وبين المذهب النسبى والمذهب المطلق ، وبين الفردية والكلية ، والنزعة التاريخية والنزعة اللاتاريخية ـ سوى مجرد أشكال فرعية لها ، وانما هى أكثر الى حد بعيد من مجرد مشكلية فلسفية . انها فى حقيقة الأمر تلخيص لتلك الأسئلة الحيوية التى تفرض نفسها بمجرد أن يتطور أى نوع من الثقافة ، والتى يتعين على الفرد ، بمجرد أن يصبح واعيا بذاته بوصــفه كائنا روحيا ، أن

(*) يشير المؤلف هنا الى اختلاف معنى لفظ « الواقعية » ، فى التقابل الفلسفى بين الواقعية والاسمية فى العصور الوسطى ، عن معناها الحديث : اذ كانت الواقعية عندئذ تدل على الوجود الواقعى للأفكار ، لا للأشياء ، ومن هنا فان المذاهب القائلة بالواقعية فى ذلك العصر كانت ـ بمقاييسنا الحالية ـ مثالية متطرفة ، على حين أن المذاهب « الاسمية » هى الأقرب الى الواقعية بمعناها الحديث ، أى واقعية الأشياء .

(المترجم)

يستقر على رأى فيها . والواقع أن النزعة الاسمية المعتدلة ، التى لا تنكر حقيقة الأفكار وانما تعدها غير منفصلة عن موضوعات التجربة الحسية ، انما هى مفتاح الثنائية القوطية بأسرها ، سواء فى ذلك ثنائية القوى الدافعة المتعارضة فى البناء الاقتصادى والاجتماعى لذلك العصر ، والتناقض الداخلى بين العصرين المثالى والطبيعى فى الفن القوطى . وهنا نجد أن المذهب الاسمى يقوم بنفس الدور الذى قامت به الحركة السفسطائية فى تاريخ الفن والثقافة القديمين . فكل منهما هو النظرية الفلسفية المميزة لعصر مضاد للتراث ، تسوده عقلية متحررة نسبيا . وكل منهما فلسفة عصر من عصور التنوير ، اذ أن أهم صفة تميزهما هى أنهما ينظران الى معايير كانت تعد من قبل ازلية تسرى على نحو مطلق ، على أنها قيم نسبية ، وبالتالى متغيرة عابرة . وهما يرفضان الاعتراف بأن أى معيار يمكن أن يسرى بطريقة « خالصة » مطلقة ، مستقلا عن الظروف الفردية .

وليس من الممكن تفسير تحول الأساس الفلسفى لنظرة العصر الوسيط الى العالم من ميتافيزيقا واقعية الى ميتافيزيقا اسمية الا بالرجوع الى الأصول الاجتماعية لذلك العصر . فقد كانت النزعة الواقعية (*) ملائمة لنظام اجتماعى غير ديمقراطى فى أساسه ، ولتدرج فى المراتب لا يعمل فيه حساب الا للقمم ، ولتنظيمات تقوم على نزعة مطلقة ، تعلو على الفرد وتحد الحياة فى اطار الكنيسة والاقطاع دون أن تسمح بأية حرية للحركة . أما النزعة الاسمية فتعبر عن انحلال الأشكال المتسلطة للمجتمع ، وانتصار الحياة الاجتماعية المبنية على فوارق فردية لا نهاية لها ، على الحياة الاجتماعية القائمة على خضوع غير مشروط للفرد . فالواقعية تعبير عن نظرة سكونية محافظة ، بينما الاسمية تعبير عن نظرة دينامية تحررية تقدمية . والاسمية ، التى تقول بأن لكل شىء جزئى نصيبا من الوجود ، تتمشى مع نظام للحياة يكون فيه ، حتى لمن هم فى أدنى درجات السلم الاجتماعى ، فرصتهم فى الارتفاع .

كذلك تظهر الثنائية ، التى تتبدى فى علاقة الفن القوطى بالطبيعة ، فى الحل الذى أتى به هذا الفن لمشكلات التأليف . فالفن القوطى ، من جهة ، يتخلى عن أسلوب التأليف الرومانسكى الذى كان زخرفيا تراكميا فى المحل الأول ، ليستعيض عنه بقوالب أقرب الى المفهوم الكلاسيكى ، مبنية على مبدأ التركيز . وهو من جهة أخرى يجزىء

(*) انظر الملحوظة السابقة للمترجم .

الكل ، الذى كانت تشيع فيه ، فى الفن الرومانسكى ، وحدة زخرفية معينة على الأقل ، الى عدد من التأليفات الجزئية ، التى يشيد كل منها تبعا للمبدأ الكلاسيكى فى الوحدة وتسلسل المراتب (unity and subordination) ، ولكنها فى مجموعها تعطى تأثير تجمع للموضوعات مفتقر الى التمايز الى حد ما . وكانت هناك محاولات لاضفاء مزيد من التفتح على التأليفات الرومانسكية المزدحمة ، ولتصوير مناظر كاملة فى الزمان والمكان ، بدلا من مجرد تجميع الجزئيات التى لا ترتبط الا بمعنى رمزى أو من خلال تخطيط زخرفى ، ولكن حتى فى هذه الحالة ظل التأليف القوطى قائما فى أساسه على مبدأ اضافة الأجزاء بعضها الى بعض ، وبذلك كان بعيدا كل البعد عن الوحدة المكانية والزمانية للعمل الفنى الكلاسيكى .

وفى ذلك النمط الدورى الذى تتناوب فيه أساليب التأليف واحدا بعد الآخر ، برز مرة أخرى مبدأ التصوير « المتصل » ، والميل الى استعراض كل المراحل الجزئية لحادث ما ، كما فى حالة « الفيلم » ، والاستعداد لملء « اللحظة الحافلة » بثروة من التفاصيل الملحمية — وكلها علامات لموقف فنى صادفناه من قبل فى العصور الرومانية المتأخرة ، ولم يختف أبدا اختفاء تاما طوال العصور الوسطى . ونستطيع أن نجد أقوى تعبير عن هذا المبدأ ذاته فى دراما العصر الوسيط ، التى يظهر فيها ميل الى التغير والتنوع بلغ من القوة حدا استحقت معه أن تسمى « دراما الحركة Bewegungsdrama » ، فى مقابل « دراما المكان الواحد Einortsdrama » فى العصر الكلاسيكى(1) . فمسرحيات الهيام والانفعال Passion Plays ، بمناظرها المتعددة التى يقف كل منها الى جانب الآخر ، وبما فيها من ممثلين يعدون بالمئات ، وعروضها التى تمتد فى كثير من الأحيان عدة أيام بطولها — هذه المسرحيات تمر بكل مرحلة من مراحل الحوادث المعروضة ، وتقدم بالتفصيل كل قصة منفردة مع شغف بالغ بكل ما هو مثير ، وتبدى اهتماما بحركة الحوادث يفوق بكثير اهتمامها بالمواقف الدرامية المنفردة . هذه « الدراما السينمائية » فى العصور الوسطى كانت بمعنى معين اقوى نواتج الفن القوطى دلالة عليه ، وان كانت من حيث المستوى تكاد تكون أقلها قيمة. وكثيرا ما كان هذا الدافع الفنى الجديد يؤدى الى ترك كاتدرائيات دون اتمامها ، أو — فى حالة اتمامها — الى اعطاء المرء ذلك الشعور ، الذى كان جيته أول من أحس به عن وعى ، بأنها ناقصة على نحو ما ، بل بأن من المستحيل اتمامها ، لأنها تسير فى نمو لا ينتهى ولا يقف عند حد .

(1) Arnulf Perger : Einortsdrama und Bewegungsdrama, 1929.

هذا الميل الى اللامحدود ، وعدم الاكتفاء بأية نهاية ، يظهر بأوضح صورة ممكنة فى مسرحيات الهيام والانفعال ، نظرا الى سذاجتها المفرطة . وفى « دراما الحركة » فى العصور الوسطى تتجلى أوضح صور الاحساس الدينامى بالحياة فى ذلك العصر ، وما يتصف به من عدم استقرار يؤدى الى تفكيك طرق التفكير والشعور التقليدية ، وانحيازه ـ المتأثر بالنزعة الاسمية ـ الى كثرة الجزئيات المتغيرة العابرة .

كذلك فان هذه الثنائية التى تتجلى فى مختلف الاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية والدينية والفلسفية لذلك العصر ، وفى التضاد بين اقتصاد الاستهلاك والاقتصاد التجارى ، وبين الاقطاع والبورجوازية ، وبين التعلق بالعالم الآخر والتمسك بالعالم الذى نعيش فيه ، والواقعية والاسمية ـ هذه الثنائية التى تسود علاقة الفن القوطى بالطبيعة بأسرها ، وتتحكم فى البناء الداخلى لتركيبه ، تتجلى أيضا فى استقطاب بين العناصر العقلية واللاعقلية فى الفن ، ولا سيما فى العمارة . ولنلاحظ أن القرن التاسع عشر ، الذى حاول بطبيعة الحال أن يفسر طابع هذه العمارة من خلال عقليته الميالة الى الجانب التكنولوجى ، قد أكد سماتها العقلانية . فقد وصف جوتفريد زمبر Gottfried Semper الفن القوطى بأنه « مجرد ترجمة للفلسفة اللاسكلائية الى حجارة » (١) ، ورأى فيوليه لودوك Viollet-le-Duc فى هذا الفن مجرد تطبيق وتمثيل للقوانين الرياضية(٢) . ولواقع ان كليهما كان يراه فنا تحكمه الضرورة المجردة ، على نقيض اللامعقولية التى تتصف بها الدوافع الجمالية . ولقد كان كلاهما ، بل والقرن التاسع عشر بأسره ، يفسر هذه العمارة بأنها « فن حسابى للمهندس » يستمد وحيه من المنفعة العملية ، ويعبر ببساطة عما هو ضرورى من الوجهة التكنيكية ، وما هو ممكن من الوجهة البنائية . وكان يعتقد أن مبادىء العمارة القوطية ـ وأهمها طابعها الرأسى البهيج ـ يمكن أن تستمد كلها من القبة المضلعة (ribbed vault) ، وهى اختراع تكنيكى . هذه النظرية الآلية كانت تتلاءم مع علم الجمال العقلانى السائد فى ذلك القرن ، اذ كان المعتقد انه لا يمكن تغيير أى جزء تفصيلى واحد ، فى العمل الفنى الأصيل ، دون الاخلال بالعمل كله ، وكان ينظر الى المبنى القوطى ، بمنطقه الدقيق ونزعته الوظيفية الصارمة ، على

(1) Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Kuensten, I, 1860, P. 19.

(2) Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonnée de l'arch. franç. du XIe au XVIe siècle, I, 1855, P. 153.

انه أفضل نموذج للشكل الفنى الذى يقضى عليه تماما لو أضيف اليه أو انتقص منه شىء(١) . وانه ليبدو من الغريب حقا أن تطبق نظرية كهذه على العمارة القوطية ، التى تثبت على أوضح صورة ، نتيجة للتاريخ المتداخل المتقطع لمبانيها ، ان الشكل الأخير للعمل الفنى يرجع الى المصادفة ، أو لما يبدو أشبه لمصادقة اذا ما قورن بخطته الأصلية ، بقدر ما يرجع الى أية فكرة أساسية واحدة .

ويرى « دهيو Dehio » أن اختراع « أسلوب القباب المتداخلة cross-vaulting » (*) هو الحادث الابداعى الحقيقى الذى أدى الى ظهور العمارة القوطية ، ويرى أن مختلف أشكال هذه العمارة لا تعدو أن تكون نتائج لهذا الحدث التكنيكى الواحد . ولكن ارنست جال Ernst Gall كان أول من عكس هذه العلاقة ، فرأى أن المثل الأعلى الشكلى الجديد فى التركيب الرأسى هو العامل الأصلى ، وأن التنفيذ التكنيكى لهذه الفكرة مشتق منه ، وخاضع له ، وثانوى بالقياس اليه ، سواء فى الزمان وفى التحليل الفنى(٢) . بل ان غيره قد رأى منذ ذلك الحين أن القيمة العملية لمعظم « المنجزات التكنيكية » للعصر القوطى لا يمكن أن تكون بالفعل رفيعة جدا ، وأن الضلع rib ، بوجه خاص ، ليست له وظيفة بنائية حقيقية ، وأن أسلوب القباب المتداخلة ، وكذلك المساند أو الدعائم buttresses كان له فى الأصل غرض زخرفى فى أساسه(٣) . والواقع أن الخلاف فى هذا الموضوع بين العقليين واللاعقليين هو ، فى آخر الأمر ، نفس الخلاف الذى قام بين زمپر Semper وريجل Riegl حول أساس الأسلوب بوجه عام (٤) . فأحد الفريقين حريص على أن يستمد القالب الفنى من المهمة العملية الخاصة المراد انجازها ، ومن الحل التكنيكى الذى يوضع لها ، والفريق الآخر يؤكد تلك الحالات العديدة التى لا تتحقق فيها الفكرة الفنية الا عن طريق التصرف المضنى فى الموارد التكنيكية المتوافرة ، بحيث يكون

---

(١) يقول « فيوليه لودوك » فى المرجع السابق ، ج١ ، ص ١٤٦ : « فى أى مبنى جميل ينتمى الى بداية القرن الثالث عشر ... لا توجد حلية يمكن ازالتها . »

(*) أسلوب فى العمارة تتكون فيه قبة واحدة من تجمع قبتين معا .

(المترجم)

(2) Ernst Gall: Niederrheinische und normanische Architektur im Zeitalter der Fruehgotik, 1915 — Die got. Baukunst in Frankreich und Deutschland, I, 1925.

(3) Victor Sabouret: «Les voûtes nervurées», «Le Génie civil», 1928 — Pol Abraham: Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval, 1934, PP. 45-60 — H. Focillon: L'Art occidental, 1938, PP. 144, 146.

(4) Cf. Dagobert Frey: Gotik und Renaissance, 1929, P. 67.

الحل التكنيكى ذاته ، الى حد ما ، نتيجة لاستهداف قالب فنى معين . وكلا الفريقين يذهب فى موقفه الى الطرف الأقصى المضاد للطرف الآخر ، ولكنهما يقعان فى خطأ واحد . ذلك لأنه اذا كانت النزعة التكنيكية عند « ڤيوليه لودوك Viollet-le-Duc » قد سميت بحق « ميكانيكا رومانتيكية » (١) . فان النزعة الجمالية عند ريجل Riegl وجال Gall هى بنفس المقدار نتاج للاعتقاد الرومانتيكى الواهم بحرية مقصد الفنان . والحق أن من المستحيل الفصل بين مقصد الفنان وبين التكنيك فى أية مرحلة من مراحل انتاج عمل فنى ، بل انهما على الدوام ليسا الا وجهين لعملية واحدة ، ولا يمكن التمييز بينهما الا نظريا . أما النظر الى أحدهما على أنه عامل متغير مستقل ، فينطوى على رفع لأحدهما فوق الآخر بطريقة غير مشروعة وغير معقولة ، ومن هنا فانه يمثل طريقة « رومانتيكية » فى التفكير . ولا يمكن أن تظهر الصلة الحقيقية بين كل من هذين الدافعين والآخر من خلال تعاقبهما الذى نشعر به ذاتيا فى الوعى خلال عملية الخلق ، اذ أن هذا التعاقب يتأثر بعوامل تبلغ من الكثرة جدا يمكن معه وصف التعاقب ذاته بأنه « عرضى » فحسب . ومن الحقائق التاريخية الواقعة أن من الممكن بنفس المقدار تأكيد أن القبة المضلعة « قد ظهرت فى البداية لأسباب تكنيكية بحتة ، وفيما بعد تحققت امكاناتها الفنية » (٢) ، وكذلك تأكيد أن استبصار قالب معين قد سبق هذا الاختراع التكنيكى ، وأن هذا الاستبصار هو الذى كان يقود المعمارى فى حساباته التكنيكية حتى ولو كان على ما يبدو غير واع به . ففى مثل هذه الظروف لا يمكن الوصول الى يقين قابل للتحقيق علميا . ومع ذلك نستطيع أن نفترض أن هذين المبدأين مرتبطان بتغير الجو الاجتماعى الذى يعيش فيه الفنان الخلاق ، كما نستطيع أن نقترح تعليلا لما يحدث بينهما من توافق حينا أو من تنافر حينا آخر . ففى فترات كالعصور الوسطى المتقدمة ، التى كانت على وجه العموم متحررة من الصراع الاجتماعى ، لا يكون هناك عادة أى تعارض جذرى بين مقصد الفنان وبين التكنيك ، وانما تستخدم القوالب الفنية والتكنيك بانسجام ، ويقولان نفس الشىء بطرق مختلفة ، بحيث لا يكون أحد العاملين أكثر معقولية أو لا معقولية من الآخر . أما فى فترات كالعصر القوطى ، عندما أصبح الشقاق يدب فى كل جوانب الثقافة ، فكثيرا ما يحدث أن يتحدث العنصر الروحى والعنصر المادى

(1) Pol Abraham, op. cit., P. 102.

(2) Paul Frankel : «Meinungen ueber Herkunft und Wesen der Gotik». In «Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft». Edited by Walter Timmling, 1923, P. 21.

فى الفن لغتين مختلفتين ، ويبدو ـ كما فى الحالة الراهنة ـ أن التكنيك معقول بينما المقاصد الفنية لامعقولة .

ان الكنيسة الرومانسكيـة تبدو من الداخل حيزا من المكان جامدا منطويا على ذاته ، يتيح لعين المشاهد أن تستريح وتستقر وتظل فى حالة من السلبية الكاملة . أما الكنيسة القوطية فتبدو فى عملية نمو ، وكأنها ترتفع أمام ناظريك ؛ فهى تعبر عن عملية ، لا عن نتيجـة أو حصيلة . وان انحلال الكتلة بأكملها الى عدد من القوى ، وتفكيك كل ما هو جامد مستقر عن طريق ديالكتيك تتحكم فيه مختلف وظائف الفن المعمارى وتسلسل المراتب فيه ، وهذا المد والجزر ، ودورة الطاقة وتحولها ـ كل ذلك يعطى المرء احساسا بصراع درامى يريد أن ينتهى أمام أنظارنا الى قرار حاسم . ويصل طغيان هذا التأثير الدرامى الى حد أن كل شىء عداه يبدو الى جانبه مجرد وسيلة لهذه الغاية . ومن هنا لم يكن تأثير مبنى كهذا يظل كما هو ، دون أن ينتقص منه شىء ، عندما يترك دون أن يتم ، بل ان عدم الاكتمال هذا يزيد فى واقع الأمر من جاذبيته وقوته . فعدم اتخاذ القوالب صورة نهائية ـ وهى صفة يتميز بها كل أسلوب دينامى ـ تزيد من قوة شعور المرء بالحـركة اللانهائية ، غير المستقرة ، التى يكون كل توازن ساكن بالنسبة اليها مؤقتا فحسب . وهنا نجد أصل الاتجاه الحديث التى تفضيل ما هو غير تام ، وما هو تخطيطى جزئى . فمنذ العصر القوطى أصبح كل فن عظيم ، باستثناء بضع حركات كلاسيكية قصيرة الأجل ، يتسم فى ذاته بصفة الجزئيـة ، وبعدم الاكتمال الداخلى أو الخارجى ، وبالعزوف ـ عن وعى أو غير وعى ـ عن قول الكلمة الأخيرة . فهناك على الدوام شىء يترك لكى يكمله المشاهد أو القارىء . والسبب الذى يدعو الفنـان الحديث الى الاحجام عن قول الكلمة الأخيرة هو أنه يشعر بعدم كفاية كل الكلمات ـ وهو شعور يمكننا أن نقول أن الانسان لم يحس به أبدا قبل العصر القوطى .

على أن المبنى القوطى ليس هو ذاته كتلة معبرة عن الحركة فحسب ، بل انه يعمل على تعبئة المشاهد ذاته ، ويحول عملية الاستمتاع الى عمليـة ذات اتجاه محدد ، متدرجة الاكتمال . فمثل هذا المبنى لا يمكن أن يدرك كله دفعة واحدة من اية نقطة نظر ممكنة ، ولا يمكن من اية زاوية أن يمثل نظرة كاملة مستقرة ، تكشف عن تركيب الكل . بل انه ، على العكس من ذلك ، يرغم الناظر على أن يعمل دواما على تغيير وجهة نظره ، ولا يتيح له تكوين صورة عن الكل الا من خلال حركته

الخاصة ، وفعله ، وقدرته على اعادة البناء (١) . ولنلاحظ أن الفن اليونانى فى عصر الديمقراطية الأولى ، عندما كانت الأحوال الاجتماعية مشابهة ، كان بدوره يفرض على المشاهد فاعلية مماثلة . ففى تلك الحالة أيضا كنا نجد المشاهد يرغم على الخروج عن حالة التأمل الساكن للعمل الفنى ، ويضطر الى تتبع حركات الموضوع المصور . ولقد كان انحلال القالب التكعيبى المتماسك ، وتحرير النحت من العمارة ، هما أولى الخطوات التى اتخذها الفن القوطى نحو الدوران بالأشكال المصورة ، مما أتاح للفن الكلاسيكى أن يدفع المشاهد الى الحركة . غير أن الخطوة الحاسمة فى كلتا الفترتين كانت رفض مبدأ المواجهة frontality . فقد تم التخلى نهائيا عن هذا المبدأ ، بحيث انه لم يظهر بعد ذلك الا فى فترتين شديدتى القصر ، عند بداية القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر . ومنذ ذلك الحين ظلت المواجهة ونزعة الصرامة الشكلية التى ترتبط بها ، مجرد اتجاه مظهرى عتيق لا يمكن أن يتحقق ثانية تحققا كاملا أبدا . وفى هذه الناحية بدورها نجد الفن القوطى يبدأ تراثا فنيا استمر بلا انقطاع حتى يومنا هذا ، ولا يدانيه فى أهميته أى تراث لاحق .

وعلى الرغم من التشابه بين عهدى التنوير فى العصرين اليونانى والوسيط ، وبين تأثيراتهما فى الفن ، فان الأسلوب القوطى قد أتى بشىء جديد كل الجدة ، وغير كلاسيكى على الاطلاق ، يحل محل التراث اليونانى الرومانى ، وان لم يكن يقل عنه فى المرتبة على الاطلاق . بل ان ظهور الروح القوطية هو الذى أدى فى واقع الأمر الى انتهاء عهد المعايير الكلاسيكية . صحيح أن الفن الرومانسكى لم يكن يقل تساميا وعلوية عن الفن القوطى ، بل كان فى نواح كثيرة أعلى روحانية من أى فن لاحق ، ومع ذلك فقد كان فى قوالبه أقرب الى الفن القديم مما كان الفن القوطى الذى كان يفوقه اغراقا فى الحسية والدنيوية بكثير . فالفن القوطى يتخلله شىء لا نجده فى الفن الرومانسكى ، وهو شىء جديد كل الجدة بالقياس الى التراث اليونانى الرومانى . ذلك لأن حساسيته ، وعمق تجربته ، وشخصية مشاعره ، كلها عناصر لم يعرفها أشد الفنانين ارهافا فى العالم القديم . على أن هذه الحساسية انما هى التأثير الخاص للتداخل والامتزاج بين الروحانية المسيحية والنزعة الحسية التى تيقظت فى العصر القوطى . فلم يكن عنصر الجدة فى العصر القوطى . فلم يكن عنصر الجدة فى العصر القوطى هو نزعته الانفعالية ،

---

(1) Cf. Ludwig Coellen: Der Stil in der Bildenden Kunst, 1921. P. 305.

اذ أن الفن الكلاسيكى المتأخر كان بدوره انفعاليا ، بل كان ميلودراميا ، كما أن الفن الهلينستى كان بدوره يستهدف اثارة الحـــواس والهامها ، وخلبهـــا والاستحواذ عليها ، وانما كان عنصر الجـــدة هو شخصية التعبير التى أصبح الفنان بفضلها يجعل أى عمل فى الفن القـــوطى أو ما بعد القوطى نوعا من الاعتراف بايمانه الخاص . وهنا نجد انفسنا مرة أخرى ازاء ذلك التضاد الذى تتسم به جميع أشكال الثقـــافة القوطية . فطابع الاعتراف الشخصى فى الفن الحديث ، الذى يفترض مقدما تجربة فريدة مباشرة لدى الفنان ، كان عليه منذ العصر القوطى أن يؤكد ذاته فى مقابل تعقيد تكنيكى ثقيل الوطأة ، يزداد على الدوام تحـولا الى الطابع اللاشـخصى الرتيب . ذلك لأن الفن ما أن تغلب على آخر بقايا الروح البدائية ، وبلغ مرحلة لم يعد فيها مجرد التعامل مع وسائل التعبير يشكل مجهودا ، حتى ظهر خطر واضح ، هو خطر وجود تكنيك جاهز يصلح لشتى أنواع الأغراض . ومجمل القول ان العصر القوطى هو الذى آذن ببدء عهد النزعة الشخصية البـاطنة فى الفن الحديث ، وكذلك ببدء عهد عبادة هذا الفن الحديث للبراعة التكنيكية المقصودة لذاتها .

الفصل العاشر

التجمّعات والطوائف الحرفية

كان تجمع البنائين lodge (ويطلق عليه أيضا اسم opus أو oeuvre أو Bauhuette) فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر تنظيما تعاونيا للفنانين والصناع الحرفيين الذين يقومون ببناء كنيسة كبيرة أو كاتدرائية تحت اشراف فنى وادارى لأشخاص تعينهم أو توافق عليهم الهيئة التى يعمل لحسابها المبنى · وكثيرا ما كان شخص واحد يجمع بين عمل المقاول magister operis الذى كان مكلفا بتقديم المواد والعمال ، ومدير المعمار أو المهندس المعمارى magister lapidum ، الذى كان مسئولا عن التخطيط الفنى وتوزيع الاختصاصات وتنسيق عمل الأفراد ، ولكن لا شك فى أن المهمتين كانتا عادة توضعان فى أيدى أشخاص منفصلين · وكانت العلاقة بين الرئيس الفنى والرئيس الادارى تشبه الى حد بعيد العلاقة بين مخرج الفيلم السينمائى ومنتجه فى عصرنا هذا ، حيث نجد فى تنظيم انتاج الفيلم المثل الوحيد الذى يقترب اقترابا وثيقا مما نجده فى تنظيم التجمع المعمارى فى العصر الوسيط · ومع ذلك فهناك فارق هام هو أن المخرج يشتغل عادة مع أشخاص مختلفين فى كل فيلم ، على حين أن انتهاء مبنى معين لم يكن يستتبع دائما تغيير أشخاص التجمع الحرفى ، بل ان بعض العمال كانوا يكونون نواة تظل مع المهندس المعمارى بعد اتمام أى عمل معين ، على حين أن بقية العمال كانوا يجيئون ويذهبون أثناء انجاز العمل نفسه ·

ونحن نعلم أن المصريين القدماء قد وضعوا نوعا من التنظيم الجماعى للعمل الفنى (١) ، وأنه كانت لدى اليونان والرومان مؤسسات معمارية تنظم فى مجموعات لتنفيذ المشروعات الكبرى ، ومع ذلك لم يتصف أى

(1) Richard Thurnwald : «Staat und Wirtschaft in alten Aegypten», Zschr. f. Sozialwiss., 1901, IV, P. 789.

تنظيم من هذه التنظيمات بما كان يتصف به التجمع الحرفى فى العصر الوسيط من اكتفاء ذاتي وحكم ذاتي ، اذ أن وجود مجموعة مهنية مستقلة من هذا النوع كان أمرا غريبا عن الأفكار الســائدة فى العالم القديم • كذلك فان الشيء الوحيــد الذى كان يشبه التجمع الحــرفى (lodge) فى العصور الوسطى المتقدمة هو تعاون مجموعة من الورش التى تنتمى الى دير واحد فى انجاز مبنى معين ، غير أن هذا التعاون كان يفتقر الى الصفة الأساسية فى التجمعات اللاحقة ـ وأعنى به مرونتها • فصحيح أنه عندما كان بناء الكنائس يدوم وقتا طويلا جدا ، كان التجمع الحرفى المعروف فى العصر القوطى يظل يشغل نفس الموقع طوال أجيال متعددة ، ولكن عندما كان العمل يتم أو ينقطع ، كانت المجموعة تنتقل تحت قيادة مهندســها المعمارى وتضطلع بمهام جــديدة(١) • والحق أن المرونة التى كانت لها مثل هذه الأهمية القصـــوى بالنسبة الى الانتاج الفنى الكامل لذلك العصر ، لم تكن تتمثل فى هجرة التجمع الحرفى من حيث هو جماعة متماسكة ، بقدر ما كانت تظهر فى حياة التجوال التى كان يعيشـــــها الصانع الحرفى ، وفى اعتياده التنقل وترك جماعة والانضمام لأخرى • صحيح أننا نجد ، حتى فى ورش الأديرة ، عمالا كانوا يستوردون ويتم تشغيلهم لفترة محدودة ، ولكن أغلبية العمال فى هذه الورش كانوا رهبانا فى الدير ، يبدون مقاومة عنيفة للمؤثرات الخارجية التى تبعث فى حياتهم الاضطراب • غير أن استقرار الانتاج المحلى الصرف ، وما كان يستتبعه من اتصال فى التطور الفنى وبطء نسبى فيه ، قد انتهى نهاية مفاجئة بمجرد تحول الانتاج من الدير الى ساحة البناء ، وانتقاله الى أيدى أشخاص علمانيين • فمنذ تلك اللحظة بدأت أفـــكار جديدة تقبل من جميـــع الأوساط ، وتنتشر على نطاق واسع •

ولقد ظل المعماريون حتى العصر الرومانسكى مضطرين الى الاعتماد أساسا على جهد من كان لديهم من رقيق الأرض ومستأجريها ، غير أن استخدام النقد أدى على الفور الى اتاحة الاستعانة على نطاق أوســـع بالعمل الحر من خارج الجهة المحلية ، بحيث بدأ يظهر ما يشبه الســوق المشتركة بين الجهات المحلية فى ميدان العمل • ومنذ ذلك الحين أصبح نطاق البناء وسرعته يتفاوت تبعا لمقدار المال الذى يمكن تدبيره • واذا كنا نجد كنائس قوطية قد يستغرق بناء الواحــــدة منها قرونا كاملة أحيانا ، فان ذلك كان يرجع عادة الى الأزمات المالية الدورية • ففى الوقت الذى تتوافر فيه النقود ، كانت أعمال البناء تجرى بسرعة ودون انقطاع، أما عند نفادها ، فقد كان يتعين ابطاؤها أو التوقف فيها تماما • وهكذا

---

(1) Carl Heideloff : Die Bauhuette des Mittelalters in Deutschland, 1844, P. 19.

كان تنظيم العمل يختلف تبعا لامكانات صاحب العمل : فاما أن يسير العمل قدما باطراد ، ويظل نفس الأشخاص يستخدمون فيه دون ادخال تغييرات جوهرية ، واما أن يسير الانتاج بطريقة متقطعة وبايقاع متغير ، بحيث يستخدم عدد يقل تدريجيا من الفنانين والصناع الحرفيين(١) .

وعندما أصبحت للعنصر العلماني اليد العليا ، بعد اعادة احياء المدن وادخال نظام الاقتصاد النقدى فى حرفة البناء ، لم يكن هناك فى بداية الأمر أى تنظيم قادر على حفظ النظام بدلا من ورش الأديرة • ولا شك فى أن بناء كاتدرائية قوطية كان على أية حال عملا أطول وأعقد بكثير من بناء الكنيسة الرومانسكية • فقد كان يقتضى عمالا من تخصصات أشد تنوعا بكثير ، كما كان يحتاج لانجازه الى وقت أطول كثيرا ، وذلك نظرا الى طبيعة العمل ذاته ، والى الظروف المالية التى تحدثنا عنها من قبل أيضا • وكان هذا الموقف يقتضى تنظيما دقيقا للعمل ، يختلف عن كل الأساليب التقليدية • وكان الحل هو نظام التجمع الحرفى (lodge) بما فيه من قواعد دقيقة بشأن تشغيل العمال وأجورهم وتدريبهم ،وتدرج فى المرتبة من المعمارى الى رئيس العمال الى العامل العادى ، وقيود خاصة تفوض على حقوق الأعضاء فى الملكية المعنوية لعملهم الخاص ، وخضوع مطلق من جانب الفرد للشروط الفنية للعمل الجماعى المشترك • وكان الهدف هو تحقيق نوع من تقسيم العمل وتكامله بلا احتكاك ، مع تحقيق أقوى تخصص ممكن ، وأكمل انسجام بين منتجات الأفراد المختلفين • ولم يكن من الممكن بلوغ هذا الهدف الا حين تسيطر وحدة حقيقية فى الروح على المشتركين فى العمل ، اذ أنه كان من المستحيل تحقيق ازالة الفوارق الفردية مع عدم الاخلال بالقيمة الفنية للمنتجات الخاصة الا عن طريق قيام الفرد طواعية باخضاع رغباته الشخصية لارادة المهندس المعمارى ، والاتصال المستمر الوثيق بين المدير الفنى وكل من زملائه من العمال • فكيف أمكن تحقيق مثل هذا التقسيم للعمل ، فى عملية روحية شديدة التعقيد كعملية الخلق الفنى ؟

يوجد حول هذا الموضوع رأيان متعارضان كل التعارض ، ولكنهما يتفقان معا فى كونهما رومانتيكيين • فأحد هذين الرأيين يرى فى التنظيم الجماعى للانتاج الفنى شرطا لا غناء عنه لبلوغ أعلى درجات الكمال ، على حين يرى الآخر أن تقسيم الأعمال والحد من الحرية الفردية يؤدى الى أضرار أقلها هو أن يصبح انتاج أى عمل فنى أصيل أمرا متزايد الصعوبة• ولقد اعتاد الناس أن ينظروا الى الانتاج الجماعى بعين الرضا عندما يكون

(1) G. Knoop — G.P. Jones : The Medieval Mason, 1933, P. 44-5.

الأمر متعلقا بالفن الوسيط ، وأن ينظروا اليه بعين السخط عندما يتعلق الأمر بالفيلم الحديث مثلا • ولكن كلا الموقفين ، على الرغم مما يؤديان اليه من نتائج متناقضة ، يشترك فى الارتكاز على رأى واحد بشأن طبيعة الخلق الفنى • فهما معا ينظران الى العمل الفنى على أنه نتاج لعمل خلاّق موحد ، لا تمايز فيه ولا انقسام ، ويتسم بطابع شبه الهى • ولقد كان رومانتيكيو القرن التاسع عشر يجسمون الروح الجماعية لهذا التجمع الحرفى (lodge) على أنها نوع من الروح الشعبية أو النفس الجماعية، ويعزون صفة الفردية الى ماليست له فردية ، وينسبون عمل جماعة من الناس الى هذه النفس الجماعية الموحدة الشخصية المزعومة • ومن جهة أخرى فان النقاد السينمائيين لايخطئون فهم الطابع الجماعى ـ أى التنظيم المعقد ـ للانتاج السينمائى ، بل انهم فى الواقع يؤكدون طابعه اللاشخصى، أو « الآلى » كما يسمونه ، وينكرون على هذا الانتاج كل قيمة فنية ، لمجرد كونه نتاجا لعملية لاشخصية تفتيتية • وفاتهم فى ذلك أن طريقة عمل الفنان الفردى المستقل ليست على الاطلاق موحدة وعضوية كما يتصور الرومانتيكيون • فأية عملية روحية معقدة (ولا جدال فى أن الخلق الفنى من أعقد العمليات جميعا) تتألف من سلسلة كاملة من الوظائف المستقلة بدرجات متفاوتة ـ منها ما هو شعورى وما هو لاشعورى ، وما هو عقلى وما هو لاعقلى ـ ولا بد من انتقاء وتنسيق دقيق لمنتجات هذه الوظائف بواسطة الذهن الناقد للفنان ، على نحو مشابه الى حد بعيد للطريقة التى كان مدير التجمع الحرفى يختبر بها منتجات العمال الأفراد ويصححها وينسق بينها • أما افتراض أن ملكات النفس البشرية ووظائفها تعمل بوصفها وحدة كاملة ، فهو وهم رومانتيكى لا يقل فى خطئه عن الاعتقاد المزعوم بوجود حقيقة مستقلة للروح الشعبية والروح الجماعية ، تقف بمعزل عن نفوس الأفراد • فمن الممكن أن نتصور أن تكون النفوس الفردية أجزاء أو اشعاعات مختلفة لروح جماعية ما ، غير أن هذه الروح الجماعية لا توجد الا فى مكوناتها واشعاعاتها • وعلى نفس النحو فان النفس الفردية لا تتبدى الا فى وظائف خاصة محددة ، أما الانسجام بين اتجاهاتها المتباينة فهو شيء لايتحقق الا بعد صراع شاق (هذا اذا استثنينا حالات النشوة والوجد التى هى مع ذلك حالات لا صلة لها بالفن) وليس على الاطلاق حالة تتحقق تلقائيا فى نفس اللحظة •

ولقد كان التجمع الحرفى تنظيما للعمل يلائم عصرا كانت فيه الكنيسة والمؤسسات الموجودة فى المدينة تكاد تكون هى المشترية الوحيدة للأعمال الفنية • وكانت الكنيسة والمؤسسات تكون دائرة صغيرة نسبيا ، لم تكن الطلبات التى تتقدم بها متصلة أو منتظمة ، كما كانت هذه الطلبات تلبى عادة على الفور • وكان على الفنان فى كثير من الأحيان أن يغير مكان

ممارسته لنشاطه اذا ماشاء أن يجد عملا • غير أنه لم يكن يتعين عليه أن يمضي وحيدا ، ولم يكن يجد نفسه مضطرا الى الاعتماد على مواردة الخاصة اعتمادا تاما وهو يمضي في أسفاره ، بل ان التجمع الحرفي الذى كان يستطيع الانتماء اليه كان يتصف بالمرونة التي كان ذلك العصر يقتضيها • فقد كان التجمع الحرفي يستقر في مكان ما ، ويظل فيه مادام هناك عمل، ثم ينتقل بمجرد ألا يعود هناك ما يعمله ، ويستقر من جديد حيث يجد عملا جديدا • وكان بذلك يقدم للفرد ماكان يعد بالنسبة الى تلك العصور قدرا هائلا من الأمان ، اذ كان العامل الماهر يستطيع أن يبقى وسط الجماعة طالما شاء ، ولكن كانت له في الوقت ذاته حرية تركها والانتقال الى جماعة أخرى ، أو كان يستطيع ، لو كان من محبي الاستقرار ، أن ينضم الى احدى الشركات الكبيرة الدائمة في شارتر أو باريس أو شتراسبورج أو كولن أو فيينا • ولم تصبح لدى الفنان القدرة على ترك التجمع الحرفي والاستقرار في مدينة بوصفه فنانا محترفا مستقرا الا عندما زادت القوة الشرائية لبورجوازيي المدن الى حد أصبح فيه الأفراد ، لا المؤسسات وحدها ، يكونون سوقا منتظمة للأعمال الفنية(١) • وقد تم بلوغ هذه المرحلة خلال القرن الرابع عشر ، ولكن المصورين والنحاتين كانوا هم وحدهم الذين تحرروا أول الأمر من التجمع الحرفي ، وأخذوا يقومون بأعمالهم لحسابهم الخاص • أما المشتغلون بالمعمار فقد ظلوا في الشركات طوال مايقرب من قرنين بعد ذلك ، اذ أن طلبات الأفراد من المواطنين على المباني لم تكون مصدرا كافيا للدخل الا في نهاية القرن الخامس عشر • وعندما حدث ذلك ترك عمال المعمار بدورهم التجمعات الحرفية ، وانضموا الى الطوائف الحرفية guilds ، التي كان النحاتون والمصورون قد انضموا اليها قبل ذلك بوقت طويل • والواقع أن تركز الفنانين في المدن ، والمنافسة التي اشتدت بينهم ، جعلت من الضروري قيام نوع من التنظيم الاقتصادي الجماعي منذ بداية الأمر(٢) . وكان من الطبيعي أن يتم هذا التنظيم على الأسس المعمول بها في الطوائف الحرفية ، وهي ذلك النوع من الحكم الذاتي الذى كان بقية الحرفيين قد اصطنعوه لأنفسهم قبل ذلك العهد بعدة قرون • فقد كانت الطوائف الحرفية في العصور الوسطى تظهر حيثما كانت جماعت مهنية تشعر بأن وجودها الاقتصادى مهدد بتدفق منافسين يأتون من الخارج • وكان الهدف من التنظيم هو استبعاد المنافسة أو الحد منها على الأقل • ومنذ البداية كان المظهر الخارجي لديمقراطيتها الداخلية ، التي كانت ديمقراطية حقيقة في الأيام الأولى ،

(1) Cf. Hans Huth : Kuenstler und Werkstatt der Spaetgotik, 1923, P. 5.

(2) H. v. Loesch : Die Koelner Zunfturkunden, 1907, I, PP. 99 ff.

هو اتخاذ موقف الحماية ، بتعصب وتطرف ، ضد جميع الدخلاء . ولم يكن لتنظيماتها ولوائحها من هدف سوى حماية المنتجين ، لا حماية المستهلكين على أي نحو ، كما كانوا يدعون ، وكما يوهمنا الرومانتيكيون الذين يصبغون هذه الأمور بصبغة مثالية لا تطابق الواقع . ذلك لأن مجرد منع المنافسة الحرة كان في ذاته اضرارا كافيا بمصالح المستهلك . أما بالنسبة الى اللوائح التي تشترط في العمل الناتج حدا أدنى من المستوى، فلم يكن مقصدها بعيدا عن الأنانية على الاطلاق ، وانما وضعت بحيث تنطوي على قدر من التحرر هو الذي يكفي فقط لضمان سوق مستمرة للمنتجات التي ينتجها أفراد الطائفة الحرفية . أما الرومانتيكيون فقد بالغوا في الاشادة بالطوائف الحرفية ، في مقابل النزعة التصنيعية والتجارية للعصر الليبرالي ، وأنكروا أن هذه الطوائف كان لها في الأصل طابع احتكاري أو أناني ، بل انهم لم يقتصروا على ذلك ، وانما رأوا في هذا التنظيم التعاوني للعمل ، وفي المعايير الشاملة لمستويات الأعمال ، والتدابير التي كانت تتخذ لاجراء نوع من التفتيش والرقابة العامة، وسائل أمكن بواسطتها أن « ترتفع الصنعة اليدوية الى مستوى الفن . »(١) وفي مقابل هذه النزعة المثالية ، يلاحظ زومبارت Sombart عن حق تماما أن « السواد الأعظم من الحرفيين لم يبلغوا مطلقا مستوى محترما من المكانة الفنية » ، وأن الانتاج الفني كان على الدوام شيئا يختلف عن الصناعة التحويلية العادية(٢) . فحتى لو كانت نظم الطوائف الحرفية قد ساعدت على رفع مستوى الصناعات التحويلية ــ وهو مستوى لم يكن له شأن بالقيمة الفنية ــ فان هذه النظم كانت بالنسبة للفنان عائقا بقدر ما كانت حافزا . ومع ذلك فان الطائفة الحرفية guild ، اذا ما قورنت بالتجمع الحرفي lodge ، كانت ــ على الرغم من افتقارها الى الروح التحررية ــ خطوة مؤكدة الى الأمام في طريق تحرر الفنان .

ولقد كان التجمع الحرفي يختلف من حيث المبدأ عن الطوائف الحرفية في أن الأول كان هيئة تجمع بين عاملين مرتبين ترتيبا متدرجا ، على حين أن الثانية كانت ، في البداية على الأقل ، هيئة تجمع بين مشتغلين مستقلين على قدم المساواة . فالتجمع الحرفي كان تنظيما جماعيا موحدا لم يكن أحد حرا فيه ، حتى المقاول أو المعماري ذاته ، اذ أن هذين بدورهما كان عليهما أن يعملا وفقا لتصميم وضعته ورسمته سلطات الكنيسة ، وحددت فيه شروطها ومطالبها حتى أدق التفاصيل . أما في الورش المنفصلة التي كانت تتألف منها الطوائف الحرفية ، فقد كان الصناع « المعلمون »

---

(1) Otto v. Gierke: Das Deutsche Genossenschaftsrecht, I, 1868, PP. 199, 226.

(2) W. Sombart: Der mod. Kapitalismus, I, P. 85.

أحرارا ، لا في استخدام وقتهم فحسب ، بل في اختيارهم للوسائل الفنية • وعلى الرغم من ضيق أفق اللوائح الموضوعة في الطوائف ، فانها كانت عادة تقتصر على المواصفات الفنية ، أما المسائل ذات الأهمية الفنيه الخالصة فلم تكن الطائفة تكاد تمسها ، على خلاف ما كان معمولا به في النظم التي كان يتعين على الفنانين أن يخضعوا لها في التجمع الحرفي • فلوائح الطوائف الحرفية كانت تحد بالفعل من القدرة الابتكارية للصانع « المعلم » ، ولكنها لم تكن تفرض عليه ما ينبغي وما لا ينبغي عليه أن يفعله ، مادام يلتزم حدودا معينة مقبولة بصورة عامة • ولنلاحظ أن شخصية الفنان ، بما هو كذلك ، لم يكن قد اعترف بها بعد ، وكانت ورشته لا تزال تنظم على نفس النحو الذي تنظم به ورشة أي صانع آخر ، ولم يكن المصورون يرون أنه مما يحط من قدرهم على الاطلاق أن ينتموا الى نفس الطائفة الحرفية التي ينتمي اليها السروجية • ومع كل ذلك ، فعلينا أن نعترف بأن الصانع المعلم المستقل ، الذي كان في العصور الوسطى المتأخرة يتحمل مسئولية شخصية عن عمله الذي كان يؤديه بناء على قراره الخاص ، كان هو الذي مهد مباشرة لظهور الفنان الحديث(١) •

وليس ثمة ما هو أوضح دلالة على الاتجاه العام للتطور خلال العصور الوسطى ، من الانفصال المتزايد بين مكان عمل الفنان وموقع البناء • ففي العصر الرومانسكي كان عمل الفنان يؤدى كله في المبنى ذاته • فبالنسبة الى المصور ، كان زخرف الكنيسة يتألف كله من رسوم حائطية كان من الطبيعي أن تنفذ في الموقع ذاته • غير أن الزخرف التشكيلي بدوره كان يؤدى من فوق السقالة « بعد التثبيت après la pose » ، أي أن النحات كان يدق الحجر بازميله بعد أن يكون البناء قد ثبته على الحائط • وبعد ادخال نظام التجمع الحرفي في القرن الثاني عشر ، حدث في هذا الصدد تغير سبق أن تنبه اليه « فيوليه لودوك » • فقد كان التجمع الحرفي يقدم للنحات مكانا للعمل يتميز بأنه أكثر راحة وأفضل تجهيزا مما كانت السقالة • اذ أنه أصبح الآن يقوم عادة بعمله كله في ورشة بقرب الكنيسة ثم تنقل أعمال النحت بعد انتهائها لتركب في المبنى ذاته • ومن الجائز ان التغير لم يكن مفاجئا الى الحد الذي يفترضه « فيوليه لودوك » (٢) ، ولكن هناك على أية حال تطورا أدى آخر الأمر الى استقلال عمل النحات وانفصال متزايد بين النحت وبين العمارة • كذلك فان حلول التصوير في اللوحات panel-painting بالتدريج محل التصوير الحائطي

---

(1) Wilhlem Pinder : Die deutsche Palstik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, 1914, PP. 16-17.

(2) W. Voege : Die Anfaenge des monum. Stils, P. 271.

يعبر عن هذا الاتجاه ذاته • وأخيرا ، أصبحت الورشة منفصلة كل الانفصال عن المبنى ، وترك المصورون والنحاتون موقع البناء ليعملوا فى ورشهم ، بحيث كان منهم من لا يرى أبدا تلك الكنيسة التى كلف بعمل النقوش أو الصور فى مذبحها أو هياكلها •

وهناك عدد غير قليل من السمات الأسلوبية للعصر القوطى المتأخر ، ترتبط مباشرة بهذا الانفصال بين مكان العمل والمكان الذى يتعين وضع الأعمال الفنية فيه • فانتقال الانتاج الفنى من موقع البناء الى ورشة الفنان ترتبط به أولا ، وقبل كل شيء ، تلك السمة التى كانت أقرب سمات فن العصور الوسطى المتأخرة الى الطابع الحديث ، وأعنى بها تواضعه البرجوازى واقتصار الانتاج فيه على نطاق لا ادعاء فيه ولا تضخم • فقد كانت البرجوازية ، بصفتها الشخصية ، تكلف الفنانين فى البداية بعمل هياكل وصور لوحية panel-pictures ، لا بعمل كنائس أو قصور ريفية ، أو معابد أو سلسلة من أعمال الفرسك • ومع ذلك فان طلباتها على هذه الأعمال الأولى أخذت تتزايد بالمئات ، بل بالألوف • وكانت هذه الأنواع من الأعمال الفنية تلائم جيب البرجوازى وذوقه ، كما كانت أيضا تلائم الانتاج الضيق النطاق الذى يقوم به الفنان المستقل • ففى الحيز الضيق لورشة المدينة ، ومع وجود العدد القليل من المساعدين الذين يعملون مع الفنان نفسه ، لم يكن فى استطاعته أن يحاول الا انتاج أعمال صغيرة الحجم نسبيا • كذلك كانت الظروف تلائم استخدام الخشب الخفيف ، الزهيد التكاليف ، الذى يسهل تشغيله ، بوصفه مادة للأعمال الفنية • وانه لمن الصعب أن نقرر أن كان اختيار حجم أكثر تواضعا ومادة أبسط مظهرا قد نتج عن تغير فى الذوق ، أم أن الأسلوب الجديد ، الأكثر مرونة وعمقا وتعبيرية ، قد نتج عن تغير مادة العمل الفنى وظروفه • وعلى أية حال فان تضاؤل نطاق العمل الفنى واستخدام مادة أسهل تناولا فيه ، كان هو ذاته مشجعا على التجديد ، وساعد حتما على الانتقال الى أسلوب أشد رحابة ، وأكثر حرصا على اثراء الموضوعات المصورة وتنويعها(١) • والحق أننا نستطيع أن نلاحظ التحول من الانتاج الضخم ، الثقيل ، الذى يفرض ذاته على النفس ، الى الانتاج الصغير ، الخفيف ، الذى ينبع من أعماق النفس ، ليس فقط فى تلك القطع الخشبية التى نشاهدها فى القطع الفنية بالمذابح ، بل أيضا فى النحت الحجرى الأكثر ضخامة فى ذلك العصر ، ولكن هذا لا يثبت على أى نحو أن المادة ربما لم يكن لها دور فى تحديد الأسلوب : اذ أن من الطبيعى تماما أن ينقل أسلوب النحت الخشبى فى العصر الذى ساده هذا الأسلوب ، الى النحت فى الحجارة •

---

(1) W. Pinder, op. cit., P. 19.

وأيا كان الأمر ، فان الاتجــاه الفنى الذى يتبدى فى أعمال من مختلف الأحجام والمواد كان اتجاها الى التأنق والنعومة و الصقل الدقيق . فهنا نشهد تزايد انتصار الاتجاه الحديث الى الاهتمام ببراعة الأداء الفائقة ، وبالتكنيك الذى يسهل اكتسابه ، وبالموارد التى يسهل العثور عليها والتعامل معها • غير أن براعة الأداء هذه هى بمعنى معين مجرد مظهر واحــــد من مظاهر العملية التى أدت ، فى هذا العصر القوطى المتأخر ، الى ظهور اقتصاد نقدى بالمعنى الكامل ، وانتاج مخصص للبيع ، واصطباغ التعامل فى التصوير والنحت بالصبغة التجارية ، وظهور ميل الى اتخاذ الصور مجرد زخرف للحائط ، والتماثيل قطعا من الأثاث •

ان فى استطاعة المرء ـ بل ينبغى عليه فى الواقع ـ أن يقنع باثبات وجود تناظر بين تاريخ الأسلوب وتاريخ تنظيم العمل ، أما السؤال عن أيهما كان السابق وأيهما اللاحق فهو سؤال عقيم •وحسبنا أن نشير الى أنه قد نشأ فى نهاية العصور الوسطى موقف وجد فيه فنانون مستقرون، وورش صغيرة الحجم ، ومواد زهيدة التكاليف يسهل التعامل بها ، الى جانب أعمال صغيرة الحجم ، رقيقة الهيئة ، هوائية غريبة فى أشكالها •

الفصل الحادى عشر

فن الطبقة الوسطى في العصر القوطى المتأخر

لم تكن الطبقة الوسطى الناجحة مجرد طبقة من الطبقات الموجودة فى العصور الوسطى المتأخرة ، بل كانت هى التى طبعت هذه العصور بطابعها الخاص • فقد أدى الاقتصاد النقدى والتجارى في المدن ، الذى تحكم فى التطور بأسره منذ نهاية العصور الوسطى المتوسطة ، الى تحقيق الاستقلال السياسى والثقافى للطبقة الوسطى ، ثم السيادة العقلية لها فيما بعد •

ذلك لأن هذه الطبقة تمثل أكثر الاتجاهات تقدمية وانتاجية فى الفن والثقافة ، فضلا عن الحياة الاقتصادية • غير أن الطبقات الوسطى فى العصور الوسطى المتأخرة تكون أنموذجا اجتماعيا شديد التنوع ، تتباين مجالات اهتمامه الى أبعد حد ، وكانت حدودها العليا والدنيا فى تغير دائم • وهكذا فان التجانس القديم ، والأهداف الاقتصادية المشتركة ، والأمانى السياسية المتجهة الى المساواة ، قد حل محلها الآن اتجاه طاغ الى التمييز الاجتماعى تبعا للمعايير المالية • فلم يقتصر الأمر على ازدياد حدة انقسام الطبقة الوسطى العليا والدنيا ، والصناع والحرفيين والرأسماليين والعمال فيما بينهم ، وانما نشأت مراحل انتقالية متعددة بين صاحب العمل ذى النزعة الرأسمالية القوية والمنتج الصناعى الصغير من جهة ، وبين الحرفيين المستقلين والطبقة العاملة من جهة أخرى • ففى القرنين الثانى عشر والثالث عشر كانت الطبقات الوسطى لا تزال تناضل فى سبيل وجودها المادى وحريتها ، أما الآن فأصبحت تناضل من أجل المحافظة على امتيازاتها ضد العناصر الجديدة التى أخذت تظهر من أدنى ، وبذلك تحولت من طبقة تقدمية تناضل من أجل العدالة الاجتماعية الى طبقة متخمة محافظة الى حد ما •

وكانت قمة حالة الاضطراب التى زعزعت استقرار الأوضاع الاقطاعية فى القرن الثانى عشر ، وزادت باطراد منذ ذلك الحين ، هى القلاقل

ومنازعات الأجور التى ثارت فى العصور الوسطى المتأخرة • فعندئذ أصبح المجتمع كله فى حالة من البلبلة وعـــدم الاستقرار • وحاولت الطبقات الوسطى ، التى كانت راضية آمنة ، أن تنافس طبقة النبلاء فى النفوذ وتحاكى طريقة الحياة الأرستقراطية، ومن جهةأخرى حاولت الأرستقراطية بدورها أن تكيف نفسها مع روح البحث عن الربح والنظرية العقلانية الى الحياة ، التى تتميز بها الطبقاتالوسطى • وكانت النتيجة محوا للفروق فى المجتمع على نطاق واسع : اذ نجد من جهة الطبقات الوسطى الصاعدة، ومن جهة أخرى الأرستقراطية الهابطة • وأخذت الشقة تضيق بالتدريج بين المراتب العليا للطبقة الوسطى والمراتب الدنيا الأقل ثراء للطبقـــة الأرستقراطية ، وان كانتالفوارق فىمستويات الثروة قد أصبحتفوارق يستحيل التوفيق بينها : اذ أن كراهية الفارس الفقير للبورجوازى الغنى أصبحت عقبة لا يمكن تذليلها ، كما أن الصراع بين العامل المحروم من الحقوق المدنية وصاحب العمل المميز أصبح صراعا يستحيل الوصول فيه الى حـــل •

على أن تركيب مجتمع العصور الوسطى يكشف أيضـــا عن مثالب خطيرة حتى على أعلى المستويات • فقد انقصم ظهر الطبقة الاقطاعيـة القوية القديمة ، بموقفها المتحدى من الأمراء • وأدى الانتقال من الاقتصاد الطبيعى الى الاقتصاد النقدى الى جعل طبقة النبلاء عملاء للملوك الحاكمين • وسواء أكان ملاك الأرض الأفراد قد ازدادوا غنى أو فقرا نتيجة لانحلال نظام رق الأرض وتحول الملكيات الاقطاعية الى ضياع تدار على أســـاس الايجار ، أو مزارع يفلحها عمال أحرار ، فانه لم يعد فى متناول أيديهم ذلك العدد من الرجال الذى يمكن استخدامه فى شنالحروبعلىالملوك. وهكذا اختفت الأرستقراطية الاقطاعية وحلت محلها أرستقراطية البلاط ، التى تستمد امتيازاتها من التحاقها بخدمة الملك • ولاجدال فى أن حاشية الأمراء كانت قبل ذلك تتألف كلها من نبلاء أيضـــا ، ولكن هؤلاء كانوا مستقلين ، أو كان فى استطاعتهم فى أى وقت أن يستقلوا عن البلاط • أما طبقة نبلاء البلاط الجديدة فكانت معتمدة كل الاعتماد على أفضـــال الملك وعلى رضاه • فأصبح النبلاء فيها موظفين فى البلاط ، كما أصبح موظفو البلاط نبلاء • وامتزجت طبقة النبلاء العسكرية القديمة بطبقة النبلاء الجديدة المنعم عليها ، وأصبحتا تكونان أرستقراطية رسميةللبلاط تتميز بأنها خليط مهجن لميكن أفراد طبقة النبلاء القديمة هم الذين يقومون فيه بالدور الرئيسى على الدوام • فقد كان الملوك يفضلون أن يختاروا مستشاريهم القانونيين وخبراءهم الاقتصـــاديين وأمناء سرهم وخبراءهم المصرفيين من بين عناصر الطبقة الوسطى ، ولم يكونوا فى اختيارهم هذا

يسترشدون الا بمعايير الكفاءة الفردية • وهنا أيضا كانت الغلبة للمبادىء الموجهة للاقتصاد النقدى : أعنى القدرة على المنافسة ، وعدم الاكتراث بالوسائل المستخدمة فى بلوغ الغاية ، وتحويل العلاقات الشخصية فى العمل الى علاقات لا شخصية • ولم تعد الدولة الجديدة ، فى اتجاهها الى النزعة المطلقة ، مبنية على ولاء رعاياها ، وانما أصبحت مبنية على الاعتماد المادى لموظفين معينين وجيش دائم يتقاضى أجرا • ومع ذلك فان هـــذا التحول لم يصبح ممكنا الا بعد أن امتدتمبادىء الاقتصاد النقدى الحضرى الى الميزانية بأسرها ، واكتسبت الوسائل اللازمة للاحتفاظ بنظام باهظ التكاليف كهـــذا •

ولقد تغير تركيب طبقة النبلاء مع تركيب الدولة ، ولكنه ظل محتفظا باتصاله بالماضى • ومن جهة أخرى فان طبقة الفرسان ، التى كانت هى الطبقة الوحيدة المحاربة والمدافعة عن الثقافة الدنيوية ، قد انحلت كل الانحلال . وتم ذلك على مراحل طويلة ، اذ لم تفقد المثل العلياللفروسية رونقها واغراءها بين عشية وضحاها ــ ولا سيما فى أعين الطبقـــات الوسطى • ولكن كل شىء كان مهيأ ، من وراء الستار ، لسقوط « دون كيخوته » • وكان انهيار نظام الفروسية مرتبطا بأساليب الحرب الجديدة التى استحدثت فى العصور الوسطى المتأخرة ، وأشار بعض الباحثين الى أن الفرسان بدروعهم الثقيلة كانوا يلقون هزيمة قاسية كلما واجهوا مدفعية الجيوش المرتزقة الحديثة أو مدفعية فيالق الفلاحين الخفيفة • فكانوا يفرون من رماة القوس الانجليز ، ومن المرتزقة السويسريين ، ومن الجيش الوطنى البولندى اللتوانى ــ أى بعبارة أخرى من كل نوع من السلاح يختلف عن سلاحهم الخاص ، وكل نوع من القوة العســكرية لاتراعى فيه قواعد الحرب الخاصة بهم • ومع ذلك فان الأساليب الجديدة لم تكن هى السبب الحقيقى للهزائم التى لحقت بالفرسان ، وانما كانت مجرد مظهر أو عرض من أعراضها ، اذ أنها لم تكن الا تعبيرا عن عجـــز الفرسان عن التكيف مع النظرة العقلانية لعالم الطبقة الوسطى الجديدة• فالبندقية ، والمدفعية ذات/الطابع اللاشخصى ، والنظام الصارم للجيوش الكبيرة ــ كل هذه التجديدات كانت تصبغ الحرب بصبغة آلية عقلانية ، وتجعل الموقف الشخصى والبطولى للفرسان موقفا عفا عليه الزمان • فلم تكن الأسباب التكنيكية هى التى أدت الى الهزيمة فى معارك كريسى Crécy ويواتييه Poitiers ، وأجنكور Agincourt[1] ونيكوبوليس Nicopolis وفارنا Varna وسمباخ Sempach ، وانمـا كـانت الهزيمـــة فى هذه الحالات راجعة الى أن الفرسان لم يكونوا يؤلفون جيشا بالمعنى الصحيح ، وانما كانوا مجرد عصـــب من المغامرين الذين يفتقرون الى التماسك والنظام ، ويهتمون بالسمعة الشخصـــية أكثر مما يهتمـون

بالانتصار لقضية مشتركة(١) • ويمكن القول ان الرأى المشهور الذى يذهب الى ان اختراع الأسلحة النارية واستخدام المدفعية التى تتقاضى أجرا ، قد أدى الى صبغ الجيوش بصبغة ديمقراطية حرمت الفرسان من مهنتهم ـ هذا الرأى لا يصح الا على نطاق محدود • فقد اعترض البعض ـ عن حق ـ على هذه النظرية بأن ادخال البنادق القديمة بأنواعها المختلفة لم يؤد الى جعل أسلحة الفرسان عتيقة بالية ، هذا فضلا عن أن رجال المدفعية كانوا يحاربون فى معظم الأحيان بالرماح والسهام لا بالأسلحة النارية(٢) • بل ان العصور الوسطى المتأخرة قد شهدت قمة التطور فى الدروع الثقيلة التى يرتديها الفرسان ، وظل هؤلاء الأخيرون حتى حرب الأعوام الثلاثين يشكلون عاملا كان فى كثير من الأحيان حاسما الى جانب المدفعية • وبهذه المناسبة فليس صحيحا أن المدفعية كانت تتألف من رجال ينتمون الى الريف وحده ، بل اننا نجد فيهم أيضا رجالا من الطبقة الوسطى ومن النبلاء • واذن فلم يكن السبب الذى أصبحت من أجله طبقة الفروسية عقيمة هو أسلحتها ، وانما كان ذلك راجعا الى أن « مثاليتها » ولامعقوليتها أصبحتا شيئا عفا عليه الزمان • فالفارس لم يكن يفهم القوى المحركة من وراء الاقتصاد الجديد ، والمجتمع الجديد ، والدولة الجديدة ، وهو قد ظل ينظر الى الطبقة الوسطى بأموالها ونظرتها التجارية « الضيقة الأفق » على أنها شىء شاذ خارج عن المألوف • والواقع أن رجال الطبقة الوسطى كانوا أعرف بموقفهم من الفرسان • وكانوا يروحون عن أنفسهم بالانضمام الى مسابقات الفرسان اللاهية ، والى « مجالس الحب » ، غير أنهم كانوا ينظرون الى أوجه النشاط هذه كلها على أنها مجرد لهو • أما فى أعمالهم الاقتصادية فقد ظلوا صارمين ، متحررين من الأوهام فى عالم كان على النقيض كل التناقض من عالم الفروسية •

ولقد كانت الطبقة الوسطى أكثر اختلاطا بكثير مع الأسر الحضرية الأرستقراطية الكبيرة منها مع طبقة النبلاء الاقطاعيين • وأصبح « محدثو النعمة » يعدون بالتدريج ، فى نظر الأسر الأرستقراطية العريقة ، أندادا لهم ، ثم اندمجوا بهم آخر الأمر بالمصاهرة • وبطبيعة الحال لم يكن كل فرد غنى فى الطبقة الوسطى أرستقراطيا فى البداية ، غير أن العوام لم يرقوا الى صفوف الأرستقراطية بفضل مركزهم المالى بنفس السهولة التي يفعلون بها ذلك اليوم • فكانت طبقة النبلاء القديمة

(1) F.J.C. Harnshaw : «Chivalry and its Place in History». In «Chivalry» edited by Edgar Prestige, 1928, p. 26.

(2) Max Lenz: Review of Lamprecht's «Deutsche Geschichte,» 5th vol. in «Historische Zeitschr.», vol. 77, 1896, pp. 411-413.

والرأسماليون الجدد يقتسمون الادارة المحلية فيما بينهم ، ويؤلفون الطبقة الحاكمة الجديدة ، التي كانت صفتها المميزة هي أن لأفرادها الحق في أن ينتخبوا في المجلس المحلي . وتنتمي أيضا الى هذه الطبقة تلك الأسر التي لم يكن لأفرادها مقعد في ذلك المجلس ، ولكن الأسر التي يحق لها الانضمام الى العضوية كانت تعدها أندادا لها نظرا الى مركزها المالي ، وكان في استطاعتها مصاهرة الأسر الأرستقراطية . وأصبحت هذه الفئة من الأعيان ، التي تضطلع بادارة المدن بطريق مباشر أو غير مباشر ،تكون الآن طبقة مقفلة تماما ، يتميز أسلوبها في الحياة بالطابع الأرستقراطي الى حد بعيد ، وترتكز سلطتها على احتكار لوظائف الحكومة ومناصبها يكاد يماثل في اكتماله الاحتكار الذي كانت تتمتع به الأرستقراطية الاقطاعية في وقت ما . غير أن الهدف الحقيقي من وراء نزوع هذه الطبقة الى الارتقاء في المكانة هو أن تضمن لأفرادها احتكارا في الشئون الاقتصادية . ذلك لأنه حيثما كانت تجرى أعمال ضخمة في ميدان التصدير ،كانوا يسيطرون على السوق ، وذلك على الأقل لأنهم هم وحدهم الذين يملكون كميات مخزونة من المواد الخام . وهكذا تحولوا من تجار تجزئة صغار الى تجار للجملة ومنتجين ، واستأجروا الآخرين ليعملوا لهم ، وأصبح جهدهم مقتصرا على تقديم المواد الخام وأجر ثابت عن العمل . وتحولت المساواة الأصلية بين جمع الحرفيين المنضمين في طوائف ، الى تمايز يتدرج تبعا للنفوذ السياسي والامكانيات المالية(١) . وكانت البداية هي طرد «المعلمين» الأفقر من غيرهم من الطوائف الحرفية الكبرى ، وبعد ذلك أقفلت هذه الأخيرة أبوابها في وجه من يحاولون الصعود من أسفل ، وحالت بين « الصبيان » الفقراء وبين أن يصبحوا « معلمين » . وأخذ صغار الحرفيين يفقدون بالتدريج كل تأثير لهم في ادارة المدينة ، وخاصة في مجال توزيع الأعباء والامتيازات الاقتصادية ، وفي النهاية أصبحوا يرضون بنصيب البورجوازية الصغيرة المغلوبة على أمرها . وهبط الصانع الصغير الى مستوى الأجير مدى الحياة ، ولما كان قد طرد من الطوائف الحرفية ، فقد عمل على الانخراط مع أقرانه في هيئات خاصة بهم . وهكذا أخذت تظهر منذ القرن الرابع عشر طبقة عمالية مميزة ، ليست لها أية فرصة في ارتقاء السلم الاجتماعي ، وكانت هذه الطبقة تكون أساس الأساليب الانتاجية الجديدة التي كانت ـ منذ ذلك الحين ـ مشابهة الى حد بعيد لتلك المستخدمة في الصناعة الحديثة(٢) .

أما مسألة ما اذا كان لنا الحق في الكلام عن نظام رأسمالي في العصور

(1) W. Sombart, op. cit., p. 80.

(2) Karl Kautsky : Die Vorlaeufer des neuen Sozialismus, I, 1895. pp. 47, 50.

الوسطى فتتوقف على طريقة تعريفنا للرأسمالية . فاذا كنا نعنى بالاقتصاد الرأسمالى تفكك الروابط الاجتماعية ، وخروج الانتاج بالتدريج من حدود الاشتراك الجماعي وضماناته - أى اذا كنا نعنى مجرد قيام المرء بادارة الأعمال لحسابه الخاص ، بحيث لا يستلهم الا روح المنافسة ودافع الربح - فعندئذ يكون لزاما علينا أن ندرج العصور الوسطى المتوسطة ضمن العهد الرأسمالى . أما اذا قلنا ان هذا التعريف غير كاف ، وأكدنا أن أهم العوامل فى تعريف الرأسمالية هو استغلال من يملكون وسائل الانتاج للعمل الخارجي وتحكمهم فى سوق العمل - أى بالاختصار ، اذا كنا نعنى بالرأسمالية تحول العمل من شكل من أشكال الخدمة الى مجرد سلعة ، فعندئذ ينبغى أن نحدد بدايات العصر الرأسمالى بالقرنين الرابع عشر والخامس عشر . ومن جهة أخرى ، يكاد يكون من المستحيل الكلام عن تراكم حقيقى لرأس المال ، وللثروة الكبيرة بالمعنى الحديث ، حتى فى العصور الوسطى المتأخرة . كما أنه ليس من الصحيح على الاطلاق الكلام عن اقتصاد رشيد بطريقة متسقة ، مبنى تماما على مبادىء الكفاية والتخطيط المنهجي والفاعلية . غير أن الاتجاه نحو الرأسمالية قد أصبح منذ هذه الفترة فصاعدا اتجاها لا تخطئه العين . فالروح الفردية فى الحياة الاقتصادية ، والانهيار التدريجي لمبدأ الانتاج المشترك ، وزوال الطابع الشخصى عن العلاقات الانسانية ، كل هذه صفات أصبحت تتزايد أهميتها على الدوام . وأيا كان ما يقال عن عدم اكتمال مفهوم الرأسمالية حتى ذلك العهد ، فان ذلك العصر كان يحمل بالفعل علامات الاقتصاد الجديد ، وتسوده الطبقة الوسطى ، بوصفها ممثلة للأسلوب الرأسمالى فى الانتاج .

ومن الملاحظ أن الطبقة الوسطى من سكان المدن لم يكن لها حتى العصور الوسطى المتوسطة دور مباشر فى الحياة الثقافية : اذ كانت مهمة العناصر المنتمية الى الطبقة الوسطى ، بوصفهم فنانين وشعراء ومفكرين ، تقتصر على القيام بدور العملاء لرجال الدين والنبلاء ، والمنفذين والوسطاء لمبادىء ليست متغلغلة فى فلسفتهم الخاصة . أما فى العصور الوسطى المتأخرة فقد طرأ على هذا الموقف تغير أساسى . صحيح أن أساليب الحياة الفروسية ، وأذواق مجتمع البلاط ، والتقاليد الكنسية ، ظلت فى نواح متعددة هى معايير الفن والثقافة عند الطبقة الوسطى ، غير أن الطبقة الوسطى أصبحت الآن هى الراعية الحقيقية للثقافة ، وأصبح أفرادها ، لا الملوك ولا كبار رجال الدين كما كانت الحال فى العصور الوسطى المتقدمة ، ولا سلطات البلاط ولا السلطات المحلية فى العصر القوطى ، هم الذين يكلفون الفنانين بالقيام بمعظم الأعمال الفنية . ومن المعترف به أن طبقة النبلاء ورجال الدين لم تتخل عن دورها بوصفها مؤسسة الكنائس ومشيدة

القصور ، غير أن دورها لم يعد خلاقا ـ اذ أصبحت القوة الملهمة للأعمال الفنية الجديدة تأتى فى معظم الأحيان من الطبقة الوسطى • ولقد كان من الطبيعى أن يكون مفهوم الفن السائد فى مثل هذا الكيان العضوى الاجتماعى المعقد المنقسم مفهوما يفتقر الى التجانس ، فمن الواجب مثلا ألا نسلم مقدما بأنه كان متفقا كل الاتفاق مع الذوق الشعبى • فمهما كان من اختلاف الطريقة التى تطورت بها الغايات والمعايير الفنية للطبقة الوسطى عن غايات طبقتى الكنيسة والنبلاء ومعاييرهما ، فانها لم تكن بسيطة وشعبية تماما ـ أعنى أنها لم تكن مما يمكن فهمه مباشرة دون أى أساس ثقافى على الاطلاق • فمن الجائز أن ذوق تاجر الطبقة الوسطى كان أكثر « سوقية » وواقعية ودنيوية من الشخص الذواقة فى أواسط العصر القوطى ، ولكنه لم يكن يكاد يقل عنه تمايزا وبعدا عن التجربة اليومية البسيطة للناس العاديين • وكثيرا ما كانت قوالب التصوير والنحت القوطى المتأخر ، التى ابتدعت بحيث تلائم ذوق الطبقة المتوسطة ، أرفع قيمة وأكثر امتاعا من القوالب المناظرة فى الفن السائد فى أواسط العصر القوطى •

ولقد كان الأدب ، الذى أصبح الآن ـ كما كان فى كل العصور تقريبا ـ متغلغلا فى المستويات الدنيا للمجتمع ، أقدر على التعبير عن الذوق الشعبى من التصوير والنحت ، اللذين لم يكن يستطيع شراء منتجاتهما الا الأثرياء • وهنا أيضا نجد أن العنصر الشعبى لا يتمثل الا فى أن معظم الأنماط الأدبية أصبحت تبدى اهتماما وتحيزا أقل تجاه القيم التى كانت تتعصب لها طبقة الفرسان المقفلة على ذاتها فى الميدانين الأخلاقى والجمالى ، ولكن لا يوجد شعر شعبى حقيقى (folk poetry) فى هذا الأدب ، ولا يوجد أيضا أى تعبير مستقل عن الفكرة الساذجة السائدة لدى الناس العاديين عن الفن ، على نحو منفصل عن التراث الأدبى للطبقات العليا • ولقد كان مؤرخو الأدب والمتخصصون فى الفولكلور ينظرون دائما الى الحكاية الخرافية فى العصر الوسيط على أنها تعبير مباشر عن الروح الشعبية . وكانت النظرية الرومانتيكية ، التى كان هناك حتى عهد قريب اجماع على صحتها ، ترى أن أصل الحكايات الخرافية يرجع الى التراث الشفوى ، وأنها نشأت من أعماق الشعب البسيط الساذج ، وارتفعت الى مجال الأدب ، وخلفت من القوالب الأصيلة التى خلقها الشعب رواسب متأخرة ، مفتقرة الى الدقة الى حد ما • ولكن الواقع أن العملية التى حدثت بالفعل هى العملية العكسية • فنحن لم نسمع عن أية حكايات خرافية شعبية أقدم من « رومان دى رينار Roman de Renart » ، أما الحكايات الفرنسية والفنلندية والأوكرانية التى لدينا فكلها مستمدة من الحكايات الخرافية الأدبية ، والأرجح أن الحكايات الخرافية الشعرية فى

العصر الوسيط ترجع بدورها الى هذا الأصـل (١) • ولكن الأمر مماثل فى حالة الأغنية الشعبية فى العصر الوسيط المتأخر : فهى آخر سلالة الشعر الغنائى عند التروبادور والمثقفين المتجولين ــ أى أنها شكل مبسط، مصطبغ بالصبغة الجماهيرية ، لأنشـودة الحب الأدبية • وقـد انتشرت فى الخارج على يد الطبقات الدنيا من شعراء المنستريل الذين « كانوا يعزفون الموسيقى للرقصات ، وينشدون نفس الأغانى التى توصف عادة بأنهـا الأغانى الشعبية للقرون الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر ، كما كان ينشدها الراقصون أنفسهم فى كورس •• وعن طريق هؤلاء تحـول الكثير من الشعر اللاتينى المتطور فى هذه الفترة الى أغان شعبية » (٢).
والحق أن الأمور المعروفة التى لا تحتاج هنا الى مزيد من التأكيد ، أن ما يسمى « بالكتب الشـعبية folk books » فى العصـور الوسطى المتأخرة ليست الا صيغا نثرية شائعة لروايات القصور القديمة الشائعة فى عصر الفروسية . ولسنا نجد أى شيء يقترب من الشعرالشعبى فى العصرالقوطى المتأخر الافى نمط أدبىواحد، هو الدراما، وحتى فىهذه الحالة لا يمكن أن يعد العمل خلقا أصيلا « للشعب » ، ولكنه على أيةحال استمرار لتراث شعبى أصيل ، ظل يتناقل منذ أيام العصر الكلاسيكى على صـورة التمثيل المقلد mime ، واسـتمر فى الدراما الدينيـة والدنيوية بالعصور الوسطى • وصحيح أن كثيرا من موضوعات الشـعر الفنى ــ ولا سيما الكوميديا الرومانية ــ قد تغلغلت فى المسرح الوسيط ، الى جانب تراث التمثيل المقلد ، ولكن معظم هذه الموضوعات كانت متغلغلة فى التربة الشعبية بقدر من العمق يحق لنا معه القول ان الناس العاديين انما كانوا فى معظم الأحيان يستردون ملكيتهم الثقافيـة الخاصة • ومن جهة أخرى فان المسرح الدينى فى العصور الوسطى كان فنا جماهيريا تماما، ليس فقط بسبب جمهوره ، بل أيضا لأن الممثلين أنفسهم كانوا ينتمون الى جميع مستويات المجتمع • فأعضاء الفرق كانوا من رجال الدين والتجار والصناع ، وكان جزء منهم مجرد أفراد عاديين من الجمهـور ــ أعنى أنهم كانوا جميعا من الهواة ــ فى مقـابل الممثلين فى المسرح الدنيوى ، الذين كانوا مقلدين وراقصين ومغنين محترفين • والواقع أن روح الهواية ، التى لم تتمكن أبدا من أن تشق لنفسها أى طريق فى الفنون التشكيلية حتى عهد قريب ، قد تركت طابعها على الشعر والدراما فى العصور الوسطى فى جميع التغيرات فى التركيب الاجتماعى للحياة الثقافية • فحتى شعراء التروبادور كانوا مجرد هواة فى البداية ، ولم يتحولوا الى شعراء محترفين الا بالتدريج • وأدى تدهور ثقافة القصور بمعظم هؤلاء الشعراء ، الذين

(1) Bédier-Hazard, op. cit., p. 29.
(2) W. Scherer, op. cit., p. 254.

كان عيشـهم معتمدا على العمل في القصر بانتظام تتفـاوت درجاته ، الى التعطل ، ثم الانقراض بالتدريج • وفى تلك الأثناء لم تكن الطبقة الوسطى من الغنى أو من الثقافة بحيث تستوعب هؤلاء الشعراء جميعا وتكفل لهم الرزق • ومرة أخرى حل محل شعراء المنستريل ــ جزئيا ــ هواة كانوا يواصلون الاشتغال بمهنهم العــادية ، ولا يكرسون الا أوقات فراغهم للشعر والدراما اللذين صبغوهما بصبغة حرفهم الخاصـة ــ بل انهم فى واقع الأمر اكدوا العناصر التكنيكية فى الخلق الأدبى وبالغوا فيها ،وكأنهم بذلك يعوضـــون روح الهواية التى لم تكن فى حقيقــة الأمر تتلاءم مع أسلوبهم العمالى فى الحيـاة • فـكانوا يجتمعون ، كما يجتمع الممثلون فى الدراما الدينية ، فى منظمات أشبه بالطوائف الحرفيــة ، ويطبقون على أنفسهم مجموعة كبيرة من اللوائح والتعليمات والنواهى تذكرنا فى نواح كثيرة بلوائح الطوائف الحرفية • ولا تتبدى هذه الروح العمالية فى الشعر والدراما عند هؤلاء الهواة فحسب ، بل تظهر أيضا فى أعمال أولئك الشعراء المحترفين الذين يطلقون على أنفسهم ــ بطريقة تتمشى تماما مع روح الصنعة الحرفية ــ اسم « الأسـتاتذة المعلمين masters » و « أساطين الطرب master-singers » ، ويعدون أنفسهم أرفع الى حــد لا متنـاه من شـعراء المنستريل الأدنى مرتبة • وكانوا يختلقون لأنفسهم صعوبات مصطنعة ــ متعلقة بالوزن الشعرى فى المحل الأول ــ لكى يثبتوا ، ببراعتهم الفنية وعلمهم ، تفوقهم الساحق على شعراء المنستريل العوام الجهلاء • هذا الشعر الأدبى ، الذى كان يتمسك شكلا ومضمونا بتراث عفا عليه الزمان ، هو تراث شعر الفروسية والبلاط ، لم يكن فقط أبعد القوالب الشعرية عن أسلوب مطابقة الطبيعة الذى ساد العصر القوطى المتأخر ، وبالتالى أبعد القوالب الفنية عن ذوق الجماهير ، بل كان أيضا أقل الأنماط الفنية خصبا فى ذلك العصر •

ولقد كانت النزعة الى مطابقة الطبيعة في الفن القوطى الوســيط تناظر ، الى حد ما ، نزعة مطابقة الطبيعة فى العصر اليونانى الكلاسيكى • فتصوير الواقع كان لا يزال يدور فى حدود القوالب الصارمة ، ويمتنـع عن الدخول فى التفاصـيل التى قد تهدد الوحدة المركزة للعمل الشعرى بالخطر • ولكن نزعة مطابقة الطبيعة فى العصر القوطى المتأخر قد خرجت عن هذه الوحدة الشكلية مثلما خرج عنها فن القرن الرابع ق•م• والعصر الهلينى ، وأصبحت تركز جهودها على محاكاة الواقع على نحو ينطوى فى كثير من الأحيان على تجاهل فج للبنيان والهيكل الشكلى • والواقع أن القيمة الخاصة لفن العصور الوسطى المتأخرة لا تكمن فى نزعته الى مطابقة الطبيعة ذاتها ، وانما فى كشفه للقيمة والمكانة المستقلة لهذه النزعة ،التى أصبحت الآن فى كثير من الأحيان تتضمن غايتها فى ذاتها ، ولم تعـد

خاضعة كل الخضوع لمعنى رمزى أو فوق الطبيعى • صحيح أن الارتباطات بما هو خارق للطبيعة تظل موجودة فى هذا الفن ، غير أن العمل هو قبل كل شيء نسخة محاكية للطبيعة ، وليس رمزا يستخدم القوالب الطبيعية وسيلة تخدم غرضا خارجا عنها • واذا لم تكن الطبيعة قد أصبحت بعد ذات دلالة مطلقة في ذاتها ، فقد أصبح لهـا بالفعل من الأهمية ما يبرر دراستها والتعبير عنها لذاتها • ففى أدب الطبقة المتوسطة الذى عرف فى العصور الوسطى المتأخرة ، والذى يشمل الحكاية الأسطورية والمسرحية الهزلية والرواية النثرية والقصة القصيرة ، نلمس نزعة الى مطابقة الطبيعة تتميز بأنها دنيوية تماما ، وبأنها خشنة لاذعة ، تقف على طرفى نقيض مع مثالية روايات عصر الفروسية ، ومع المشاعر المتسامية فى شعر الحب الغنائى الأرستقراطى • فهنا نصادف لأول مرة شخصيات حقيقية نابضة بالحياة ـ ونشعر لأول مرة بأن النظرة النفسية الى الأدب قد بدأت تصبح هى المسيطرة • ولا جدال فى أن من الممكن أن نهتدى الى شخصيات مبنية على ملاحظة دقيقـة حتى فى الأدب الوسيط المتقـدم ـ « فالكوميديا الالهية» مثلا حافلة بأمثال هذه الشخصيات ـ ولكنا نلاحظ فى أعمال دانتى ، وكذلك فى أعمال فلفرام فون ايشنباخ Wolfram von Eschenbach مثلا أن الفردية النفسية للشخصيات ليست لها مكان الصدارة ، وانما الذى يحتل مكان الصدارة هو دلالتها الرمزية • فهى لا تنطوى فى ذاتها على معناها وسبب وجودها ، وانما تعكس معنى أبعد بكثير من حدود وجودها الفردى • والفارق الرئيسى بين أوصاف الشخصيات فى أدب العصر الوسيط المتأخر ، وبين الطريقة المتبعة فى الفترة السابقة ، هو أن الكتاب لا يهتدون الى الخصائص المميزة لشخصياتهم بالصدفة ، وانما يبحثون عنها ، ويجمعونها ، ويستكشفونها • على أن هذه اليقظة النفسية هى قبل كل شيء نتاج للحياة الحضرية والنزعة التجارية • ذلك لأن تركز أعداد كبيرة من الناس المتباينين فى مدينة واحـدة ، والتنوع الزاخر للأنماط المختلفة التى يصادفها المرء يوما بعد يوم ، يزيد من حدة ادراك العين للخصائص الفريدة المميزة للشخصيات . غير أن الحافز الحقيقى على الملاحظة النفسية يرجع الى أن معرفة الطبيعة البشرية ، والتقدير النفسى الصحيح من جانب المرء لشريكه فى العمل ، هما من أهم الشروط التى ينبغى توافرها فى التاجر • والواقع أن أحوال الحياة الحضرية والمالية ، التى تخرج بالمرء من عالمه الساكن ، عالم العرف والتقاليد ، الى عالم أكثر دينامية ، أعنى عالما من الأشخاص والمواقف الدائمة التغير ـ هذه الأحوال تفسر أيضا السبب فى أن الانسان اكتسب فى الوقت الذى نتحدث عنه اهتماما جديدا بالأشياء الموجودة فى بيئته المباشرة • ذلك لأن هذه البيئة أصبحت هى المسرح الحقيقى لحياته • وفى هذه البيئة يتعين عليه أن يثبت جدارته ، ولكن لا بد له لكى يفعل ذلك من أن

يعرفها فى كل تفاصيلها . وهكذا فان كل تفاصيل الحياة اليومية أصبحت موضوعا للملاحظة والوصف ، وأصبحت الحيوانات والأشجار ، لا البشر وحدهم ، والبيت وما فيه من أثاث والملابس والأدوات ، لا الطبيعة الحية وحدها ـ أصبحت هذه فى ذاتها موضوعات لاهتمام الفنان .

لقد أصبح الانسان فى عهد الطبقة الوسطى ، عند نهاية العصور الوسطى ، يتطلع الى العالم بأعين تختلف عن تلك التى كان يتطلع بها اليه أجداده ، ويتأمله من وجهة نظر تختلف عن وجهة نظرهم ، اذ كان اهتمام هؤلاء مقتصرا على العالم الآخر . فهو يقف ، اذا جاز هذا التعبير، على مشارف طريق تتكشف فيه حياة زاخرة بالتنـــوع ، لا ينضب معينها ، تتدفق قدما بلا انقطاع ، وهو لا يجد فى كل ما يحدث فيها طرافة هائلة فحسب ، بل انه أيضا يشعر بنفسه مندمجا فى كل هذه الحياة والنشاط . ولقد كان أكثر الموضوعات تمثيلا لروح العصر هو « المنظر الطبيعى الذى يشاهـــده المسافر travel landscape » (١) ، كما أن موكب الحجاج فى مذبح كنيسة « جنت Ghent » (*) هو الى حد ما الصورة الأساسية لنظرته الى العالم . وانا لنجـــد فن العصر القوطى المتأخر يعبر مرارا وتكرارا عن موضوع السائح ، والمسافر ، والمتجول ، ويحاول فى كل الأحيان أن يبعث فينا ايهاما بأن هناك رحلة ، كما نجد شخصياته على الدوام مسوقة بدافع يجعلها على الدوام فى حالة حركة ، أو سائرة على الدرب (٢) . وتمر الصور أمام المشاهد كأنهـا مناظر فى موكب دائم التحرك ، بحيث يكون المشاهد ناظرا الى الموكب ومشتركا فيه فى الوقت ذاته . ولقد كان طابع هذا الفن ، الذى يمكن أن يوصف بأنه « على قارعة الطريق » ، والذى يمحو الحد الفاصل بين خشبة المسرح وقاعة العرض ، هو بعينه التعبير الخاص ـ الذى هو أشبه بالتعبير السينمائى ـ عن الروح الدينامية لذلك العصر . فالمشاهـــد يجد نفسه واقفا على خشبة المسرح ، وقاعة العرض هى فى الوقت ذاته المنظر المعروض على المسرح . وهكذا فان قاعة العرض وخشبة المسرح ، أو الواقع الجمالى والواقع التجريبى ، يتداخلان تداخلا مباشرا ، ويكونان عالـما متصلا ، ويلغى تماما مبـدأ المواجهـة frontality ، فيصـــبح

---

(1) W. Pinder, op. cit., p. 144.

(*) اشتهرت مدينة « جنت » فى القرن الخامس عشر بأنها كانت تضم مدرسة هامة فى التصوير برع أفرادها فى تصوير المنمنمات . وكان من أشهر فنانيها المصور الواقعى هوجوفان درجوس Hugo van der Gos

(المترجم)

(2) H. Schrade : «Kuenstler und Welt im deutschen Spaetmittelalter. «Deutsche Vierteljahrsschrift fuer Litwiss. u. Geistesgesch., 1931, IX, pp. 16-40.

هدف التمثيل الفنى هو الايهام المطلق . ولا يعود الناظر يقف ازاء العمل الفنى وكأنه من سكان عالم آخر ، وانما هو يجتذب فى مجال التمثيل ذاته ، ويؤدى هذا التوحيد بين أجواء المنظر المصور وبين الوسط الذى يكون فيه المشاهد ذاته – يؤدى لأول مرة الى خلق وهم كامل بوجود مكان أو حيز . فاذا ما نظر الى اطار الصورة على انه اطار نافذة يطل منها المرء على العالم ، وتدفع المشاهدين الى النظر الى المكان الموجود أمام « النافذة » وخلفها على أنه وسط واحد متصل – فعندئذ يكتسب المكان الذى تشغله الصورة ، لأول مرة ، عمقا وحقيقة . وهكذا تمكن الفنان فى العصور الوسطى المتأخرة من تمثيل المكان الحقيقى ، أى المكان بالمعنى الذى نفهمه – وهو عمل يتجاوز قدرات العصر الكلاسيكى القديم والعصور الوسطى المتقدمة ، ويرجع الفضل فيه الى النظرة « الشبيهة بالسينمائية » الى الأشياء ، الناحية عن الموقف الدينامى الجديد من الحياة ذاتها . غير أن هذا الشعور بالحياة هو العامل الأكبر على ظهور سمة مطابقة الطبيعة فى الفن القوطى المتأخر . وعلى الرغم من أن الفن فى العصور الوسطى المتأخرة ظل يكون الايهام بالمكان بطريقة تفتقر الى الدقة والاتساق الى حد ما ، وذلك اذا ما قورن بتمكن عصر النهضة الأوروبية من فكرة المنظور ، فان الاحساس الجديد بالواقع المحسوس ، الذى يلهم الطبقة الوسطى ، قد ظهر بالفعل فى هذه الطريقة الجديدة فى التصوير .

وخلال ذلك لم يتوقف تأثير ثقافة فروسية القصور ، ولم يكن ذلك تأثيرا غير مباشر فحسب ، بل امتد الى قوالبها الخاصة ، التى عادت مرة أخرى الى الازهار فى مراكز معينة – ولا سيما فى البلاط البورجندى . فهنا يمكننا – بل ينبغى علينا – أن نتحدث عن ثقافة قصور أرستقراطية على النقيض من ثقافة الطبقة الوسطى . وهنا يظل الأدب يحيا ويتحرك فى حدود قوالب الأسلوب الفروسى فى الحياة ، ويظل الفن يخدم الأغراض الرسمية لمجتمع البلاط . وحتى تصوير الأخوين فان أيك Van Eyck (*) الذى يلفت أنظارنا بسيطرة روح الطبقة الوسطى عليه ، ينمو فى جو من حياة القصور ، ويوجه الى أوساط القصور والطبقة الوسطى العليا المرتبطة بهذه الأوساط. (1) ولكن الشىء الذى يسترعى النظر ، والذى هو أوضح تعبير عن انتصار روح الطبقة الوسطى على روح الفروسية ، هو أن نزعة مطابقة الطبيعة عند الطبقة الوسطى قد أصبحت لها الغلبة

(*) وهما يان Jan (١٣٨٩ – ١٤٤١) وهوبير Hubert (١٣٧٠ – ١٤٢٦) .

(المترجم)

(1) J. Huizinga : The Waning of the Middle Ages, 1924, p. 237.

حتى في فن القصور، بل حتى في أكثر صورة ترفا، وهي رسم المنمنمات، فكتب الساعات Books of Hours التي كانت تنتج لأمراء بورجنديا وأمير « بري Berri »، لم تكن تمثل فقط بداية فن الصورة الفردية أو الذاتية، أي أكثر أنواع التصوير بورجوازية ـ وانما هي تمثل ، الى حد ما ، أصل تصوير الطبقة الوسطى بأكمله، الذي يمتد من الصورة الشخصية الى المناظر الطبيعية (١) • واخذت روح الكنيسة والقصور القديمة تختفي بالتدريج ، بل أخذت تختفي أيضا قوالبه الخارجية : اذ أن التصوير في الألواح panel-painting أخذ يحل محل التصوير الحائطي الضخم، وأخذت الفنون الكتابية الجديدة تحل محل التصوير الأرستقراطي للكتب • ولم يكن ذلك يعني انتصار الفن الأقل نفقة والأكثر ديمقراطية فحسب ، بل كان يعني في الوقت ذاته انتصار القوالب الفنية الأشد تعلقا بالعالم الباطن ، والأقرب في روحها الى الطبقة الوسطى • فالتصوير قد أصبح لأول مرة مستقلا عن العمارة عندما اتخذ شكل التصوير في الألواح ، وعلى هذا النحو وحده أصبح جزءا من المتاع المنقول لبيت الطبقة الوسطى •

غير أن التصوير في الألواح كان لا يزال فنا للشخص الثري الذي يتمتع بذوق رفيع ، أما فن عامة الشعب ، والانسان البسيط ، وربما فن الفلاح والعامل أيضا ، فهو النسخ • فالخشب المنقوش والحفر هما أول النواتج الشعبية الرخيصة نسبيا للفنون الجميلة • وقد أتاح فن النسخ الآلي في هذه الحالة ما تحقق في الآدب بفضل استخدام جماهير عريضة والالتجاء الى الأداء المتكرر • فالفنون الكتابية (graphic) هي المقابل الشعبي لفن تصوير الكتب الأرستقراطية ، وكانت اللوحات الورقية المصورة والكتب الكبيرة التي تباع في الأسواق وخارج أبواب الكنائس ، تعني بالنسبة الى جماهير الطبقة الوسطى نفس ما تعنيه المخطوطات المصورة بالنسبة الى الأمراء والنبلاء • وقد بلغ من قوة الاتجاه الجماهيري في الفن في ذلك الوقت أن النقش الخشبي ، الذي يتصف بأنه أرخص وأكثر خشونة قد أصبحت له الغلبة ، ليس فقط على فن تصوير الكتب ، بل أيضا على الحفر بالألواح النحاسية ، الذي كان فنا أرفع مستوى وأبهظ في تكاليفه (٢). ولايكاد يكون من الممكن تقدير تأثير انتشار هذه النسخ في تطور الفن الحديث . غير أن هناك شيئا واحدا مؤكدا : فاذا كان العمل الفني قد فقد سحره، وزالت عنه تلك «الهالة» التي كانت لاتزال تحيط به في العصور الوسطى المتقدمة ، وظهر فيه اتجاه يناظر ما أدت اليه النزعة العقلانية للطبقة الوسطى من نزع حجاب السحر عن الواقع ـ اذا كان ذلك قد حدث ، فانه بدوره يرتبط جزئيا بفقدان الطابع الفريد للعمل

(1) H. Karlinger : Die Kunst der Gotik, 1926, 2nd edit., p. 124.
(2) G. Dehio, op. cit., II, p. 274.

الفنى الواحد ، عن طريق تكراره آليا (١) . وهناك عامل آخر مصاحب لتكنيك النسخ واستغلاله ، هو اصطباغ العلاقة بين الفنان والجمهور بصبغة لاشخصية متزايدة . فاللوحة المصورة التى نسخت آليا ، والتى تتداول منها نسخ كثيرة ويكاد توزيعها يقتصر على الوسطاء فحسب ، تشبه فى طبيعتها السلعة المجردة الى حد بعيد ، وذلك اذا ما قورنت بالعمل الأصلى . وعلى الرغم من أن أسلوب الورشة أو المشغل الفنى الذى كان سائدا فى ذلك العصر كان يتجه بالفعل الى « انتاج سلع » ، بما فيه من عمل يقوم به المساعدون ومحاكاة للأعمال الأصلية ، فان عملية النسخ ، التى تؤدى الى انتاج عدة نسخ متماثلة للعمل الواحد ،هى أول مثل كامل للانتاج المخصص للتخزين فى ميدان لم يكن العمل فيه من قبل يتم الا حسب الطلب . ففى القرن الخامس عشر ظهرت ورش تنسخ فيها المخطوطات بأسلوب المصانع وتصور بخطوط سريعة من القلم ،وتعرض النسخ المنتهية للبيع كما تعرض الكتب فى المكاتب . بل ان المصورين والنحاتين أنفسهم بدأوا يعملون للتخزين ، وبذلك أصبحت لذلك المبدأ اللاشخصى ، مبدأ انتاج السلع ، السيادة فى ميدان الفن بأسره . والواقع أن العصور الوسطى ، التى لم تظهر منذ بدايتها الأولى اهتماما كبيرا بالعبقرية الشخصية للفنان ، وانما تركز اهتمامها على ما ينطوى عليه الخلق الفنى من براعة فى الصنعة ، لم تجد صعوبة كبيرة فى التوفيق بين طبيعة الفن وبين اصطباغ الانتاج فيه بالصبغة الآلية ، على عكس الحال فى العصر الحديث ، وعلى عكس ما كان يمكن أن يحدث فى عصر النهضة الأوروبية ، لو لم يكن تراث العصور الوسطى فى الصنعة الفنية قد فرض حدودا ضيقة نسبيا على مفهوم العبقرية فيه .

(1) Walter Benjamin : «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée,» Zschr. f. Sozialforsch., 936, V, 1, pp. 40-66.

الباب الخامس

عصر النهضة، المانرزم، الباروك

الفصل الأول

مفهوم عصر النهضة

ليس أدل على الطابع الاعتباطي للتمييز الشائع بين العصور الوسطى والعصر الحديث، وعلى مدى مرونة مفهوم «عصر النهضة» وقابليته للتغير، من الصعوبة التي يجدها المرء في أن ينسب الى هذا العصر أو ذاك شخصيات مثل «بترارك» و «بوكاشيو» وجنتيلى دى فابريانو (×) Gentile de Fabriano (×) وبيزانيلو Pisanello (⁎⁎)، وجان فوكيه Jean Fouquet (+) ويان فان ايك Jan Van Eyck بل ان فى استطاعة المرء، اذا شاء أن يعد دانتى وجوتو(⁎) Giotto منتمين الى عصر النهضة، وشكسبير وموليير منتمين الى العصور الوسطى. وعلى أية حال فليس لنا أن نستخف بالفكرة القائلة ان نقطة التحول الحقيقية لم تحدث الا فى القرن الثامن عشر، وأن العصر الحديث يبدأ حقيقة مع عصر التنوير، ومع فكرة التقدم، ومع التصنيع (١). ومع ذلك فقد يكون خير ما يفعله المرء فى هذا الصدد

(×) جنتيلى دى فابريانو (١٣٧٠ ــ ١٤٢٧) مصور ايطالى عمل فى فينسيا ثم روما وفلورنسه، وتركز تصويره فى الموضوعات الدينية.

(المترجم)

(⁎⁎) اسمه لحقيقى فيتورى (أو أنطونيو) بيزانو (١٣٩٥ ــ ١٤٥٦) مصور ايطالى اشتهر بتصوير الطبيعة الحية والشخصيات.

(المترجم)

(+) جان فوكيه (١٤٢٠ ــ ١٤٨٠) مصور فرنسى جمع فى لوحاته بين الاسلوبين الايطالى والمحلى، وكان المصور الرسمى للبلاط.

(المترجم)

(⁎) جوتودى بوندونى (١٢٣٧ ــ ١٣٣٧) مصور ومعمارى عاش فى فلورنسه ونابلى، وبرع فى الموضوعات الدينية بوجه خاص.

(المترجم)

(1) C.F.J. Huizinga : «Das Problem der Renaissance. In «Wege der Kulturgeschichte», 1930, pp. 134 ff. - G.M. Trevelyan : English Social History, 1944, p. 97.

هو أن يضع الخط الفاصل الحاسم فيما بين النصف الأول والثانى من العصور الوسطى ، أى عند نهاية القرن الثانى عشر ، عندما بعثت الحياة مرة اخرى فى الاقتصاد النقدى ، وظهرت المدن الجديدة ، واكتسبت الطبقة الوسطى الحديثة لأول مرة صفاتها المميزة . وانه لمن الخطأ البين ان يضع المرء هذا الخط فى القرن الخامس عشر ، الذى لن ينكر احد أن ثمارا عديدة قد جنيت فيه ، ولكن لم يبدأ فيه أىشىء جديد كل الجدة . واذا كان من المؤكد أن نظرتنا العلمية والطبيعية الى العالم هى فى أساسها من خلق عصر النهضة ، فان النزعة الاسمية فى العصور الوسطى هى التى أوحت لأول مرة بالاتجاه الفكرى الجديد الذى يرجع اليه أصل هذه النظرة الى العالم . فلا يمكن القول على الاطلاق ان الاهتمام بالموضوع الفردى ، والسعى الى كشف القانون الطبيعى ، والشعور بالولاء للطبيعة فى الفن والأدب ، لم يبدأ الا فى عصر النهضة . ذلك لأن نزعة مطابقة الطبيعة فى القرن الخامس عشر لا تعدو أن تكون استمرارا لنزعة مطابقة الطبيعة فى العصر القوطى ، التى بدأت تظهر فيها بوضوح النظرة الفردية الى الأشياء الفردية . واذا كان أولئك الذين يسبحون بحمد عصر النهضة يزعمون أن جميع الاتجاهات التلقائية ، التقدمية ، ذات النزعة الشخصية ، فى العصور الوسطى ، انما كانت تمهيدا أو ارهاصا لعصر النهضة ، واذا كان « بوركارت » يرى أن اناشيد المثقفين الجوالين ذاتها هى صورة مبدئية لما سيحدث فى عصر النهضة ، واذا كان ولتر باتر Walter Pater يحكم على انتاج ينتمى الى صميم العصور الوسطى مثل الأنشودة الأسطورية « أوكاسان ونيكوليت Aucassin & Nicolette » بأنها تعبير عن روح عصر النهضة ، فان هذا الفهم ينطوى فى واقع الأمر على تأكيد ، ولكن من وجهة النظر العكسية ، لنفس الفكرة التى نقول بها ، أعنى وجود خط متصل بين العصور الوسطى وعصر النهضة .

ولقد أبدى بوركارت ، فى وصفه لعصر النهضة ، اعظم قدر من الاهتمام بنزعة مطابقة الطبيعة فى تلك الفترة ، ووصف التحول الى الواقع التجريبى ، « وكشف العالم والانسان » ، بأنه أهم العوامل فى فترة « البعث » . غير أنه بتأكيده هذا قد غاب عنه ، كما غاب عن معظم خلفائه ، ان نزعة مطابقة الطبيعة ليست هى عنصر الجدة فى عصر النهضة ، بل ان الجديد ينحصر فى الطابع العلمى ، المنهجى ، الشمولى ، لنزعة مطابقة الطبيعة . كما غاب عنه أن الشىء الذى حدث فيه تقدم بالنسبة الى مفاهيم العصور الوسطى ليس ملاحظة الواقع وتحليله ، بل هو مجرد التعمد الواعى والاتساق اللذين كانت معايير الواقعية تسجل بهما وتحلل ــ اى باختصار أن الأمر الذى يدعو الى الاعجاب فى

عصر النهضة ليس كون الفنان قد أصبح ملاحظا للطبيعة ، بل هو كون العمل الفنى قد أصبح « دراسة للطبيعة » . فنزعة مطابقة الطبيعة فى العصر القوطى قد بدأت حين لم تعد الصور وأعمال النحت رموزا بحتة ، وبدأت تصبح ذات هدف وقيمة بوصفها مجرد ترديد للأشياء الموجودة فى هذا العالم ، بغض النظر عن ارتباطها بالحقيقة العلوية . وأن أعمال النحت فى شارتروريمز ، على الرغم من وضوح ارتباطاتها بالعالم فوق الطبيعى ، لتختلف عن فن العصر الرومانسكى بفضل مقصدها الباطن ، الذى يستقل عن دلالتها الميتافيزيقية . ومن جهة أخرى فان التحول الحقيقى الذى أحدثه عصر النهضة انما هو فقدان الرمزية الميتافيزيقية لقوتها ، واقتصار هدف الفنان ، بطريقة كانت تزداد وضوحا ووعيا بالتدريج ، على تصوير العالم التجريبى . فكلما ازداد المجتمع والحياة الاقتصادية تحررا من قيود تعاليم الكنيسة ، ازدادت حرية الفن فى التحول الى بحث الواقع المباشر ، ولكن نزعة مطابقة الطبيعة ليست خلقا جديدا لعصر النهضة ، شأنها فى ذلك شأن اقتصاد الربح والاقتناء .

اما القول بأن عصر النهضة هو الذى كشف الطبيعة فهو ابتداع للنزعة الليبرالية فى القرن التاسع عشر ، التى خلقت تضادا بين تعلق عصر النهضة بالطبيعة وبين العصور الوسطى لكى تسدد ضربة لفلسفة التاريخ الرومانتيكية . ذلك لأنه عندما يقول بوركارت أن «كشف العالم والانسان » كان سبقا تحقق فى عصر النهضة ، فان هذا الرأى يمثل فى الوقت ذاته هجوما على الروح الرجعية الرومانتيكية ، ومحاولة لصد الدعاية التى ترمى الى نشر النظرة الرومانتيكية الى ثقافة العصور الوسطى . فالنظرية القائلة بوجود نزعة تلقائية الى مطابقة الطبيعة فى عصر النهضة ، تأتى من نفس المصدر الذى تأتى منه النظرية القائلة ان الصراع ضد روح السلطة والتفاوت فى المرتبة ، والمثل الأعلى لحرية الفكر وحرية الضمير وتحرر الفرد ومبدأ الديمقراطية ، كل هذه انجازات حققها القرن الخامس عشر . وفى ذلك كله يوضع نور العصر الحديث فى مقابل ظلام العصور الوسطى .

بل ان الارتباط بين مفهوم عصر النهضة وايديولوجية الليبرالية اوضح ظهورا فى كتابات « ميشليه » ، الذى صاغ شعار « كشف الطبيعة والانسان »(١) ، منه فى كتابات بوركارت . فحتى الطريقة التى يختار بها أبطاله ، ويجمع بها بين رابليه ومونتنى وشيكسبير

(1) Jules Michelet : Hist. de la France, VII, 1855, p. 6.

وسرفانتس وبين كولمبس وكبرنكس ولوثر وكالفــــان(١) ، ووصـــفه لبرونلسكى(*) Brunelleschi مثلا بأنه محطم العصر القوطى ، وتصوره لعصر النهضة بوجه عام على أنه بداية تطور يؤدى آخر الأمر الى تحقيق الانتصار لفكرة الحرية والعقــل ــ كل ذلك يدل على أن اهتمامه الرئيسى فى تحليلاته انما ينصب على تحديد الأصــول التى ترجع اليها الحركة الليبرالية . فما يهمه هو نفس الصراع ضد النزعة الكهنوتية والروح التسلطية فى المجال العقلى ، الذى جعل الفلاسفة المستنيرين فى القرن الثامن عشر واعين بالتضاد بينهم وبين العصور الوسطى ، وبتقاربهم مع عصر النهضة . ففى نظر بيل Bayle (فى « القاموس التاريخى والنقدى » ، الجزء الرابع) وكذلك ڤولتير (« بحث فى عادات الشعوب وروحها » ، الفصل ١٢) يعد الطابع اللادينى لعصر النهضة أمرا مسلما به ، وظل عصر النهضة يتحمل وزر هذا الوصف حتى يومنا هذا ، على الرغم من أنه لم يكن فى واقع الأمر الا عصرا مضادا للكهنوت وللروح المدرسية والروح الزاهدة ، ولكنه لم يكن عصرا شكاكا بأى معنى . صحيح أن الأفكار المتعلقة بالنجاة ، والعالم الآخر ، والخلاص ، والخطيئة الأولى ، وهى الأفكار التى ملأت الحياة الروحية لانسان العصر الوسيط بأسرها ، لم تعد الا « أفكاراثانوية»(٢)، ولكن لا يمكن القول على الاطـلاق بأن الشـــعور الدينى كان غائبا تماما فى عصر النهضــــــة . ذلك لأن المرء اذا حاول ، كما لاحظ أرنست ڤالزر « ان يجرى بحثا استقرائيا فى حياة وأفكار الشخصيات الكبرى فى القرن الخامس عشر ، مثل كولوشو ســــالوتاتى Coluccio Salutati أو پوجو براتشولينى Poggio Bracciolini ، أو ليوناردو برونى Leonardo Bruni أو لورنتسو ڤالا Lorenzo Valla أو لورنتسو مانييفيكو Lorenzo Magnifico أو لويچى پولشى Luigi Pulci لكانت النتيجة فى كل الأحوال تدعو الى الدهشة الشديدة ، اذ أن الصفات المألوفة للنزعة المتشككة لا تنطبق عليهم على الاطلاق .. »(٣) . بل ان عصر النهضة لم

---

(1) CF. Adolf Philippi : Der Begriff der Renaissance, 1912, p. 111

(*) فيليبو برونللسكى (١٣٧٧ ــ ١٤٤٦) من أعظم المعماريين الايطاليين ، له عدة أعمال خلدت اسمه . من أشهرها قبة كاتدرائية فلورنسه التى هى أكبر قبة فى العالم من حيث طول قطرها .

(المترجم)

(2) Ernst Walser : «Studien zur Weltanschauung der Fenaissance». In 1913, vol. 110, p. 530.

(3) Ernst Troeltsch : «Renaissance und Reformation.» Hist. Zeitschrift. «Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance», 1932. p. 102.

يكن معاديا للسلطة بالقدر الذى أكده انصار التنوير والليبرالية . فقد كان رجال الدين يهاجمون ، أما الكنيسة بوصفها مؤسسة فقد اعفيت من الهجوم ، وبقدر ما تضاءلت سلطتها حلت محلها سلطة العصر الكلاسيكى القديم .

وقد عملت روح الكفاح فى سبيل الحرية فى وسط القرن الماضى على تقوية الاتجاه الراديكالى فى النظرة العقلانية الى عصر النهضة خلال القرن الثامن عشر (١). ذلك لأن الصراع ضد الرجعية أعاد الى الأذهان ذكرى الجمهوريات الايطالية فى عصر النهضة ، وأوحى بفكرة الربط بين روعة ثقافتها وتحرر مواطنيها (٢). وكان العامل الذى ساعد على وضع اللمسات الأخيرة فى الفهم الليبرالى لعصر النهضة ، وعلى نشر هذا الفهم ، هو الصحافة المعارضة لنابوليون فى فرنسا ، والمعارضة لرجال الدين فى ايطاليا (٣) ، كما أن المؤرخين الليبراليين المنحازين الى الطبقة الوسطى ، فضلا عن المؤرخين الاشتراكيين ، قد انضموا الى القائلين بهذا الفهم . وحتى فى يومنا هذا ما زلنا نجد المعسكرين معا يشيدان بعصر النهضة على أساس انه حرب التحرير الكبرى للعقل ، وانتصار للروح الفردية (٤) ، مع أن فكرة « البحث الحر » لم تكن من ابتداع عصر النهضة (٥) ، ولا كانت فكرة الشخصية غريبة كل الغرابة عن العصور الوسطى . فالنزعة الفردية لم تكن جديدة فى عصر النهضة الا بوصفها برنامجا واعيا ، وسلاحا وصيحة حرب ، لا من حيث هى ظاهرة فى ذاتها .

ولقد جمع بوركارت فى تعريفه لعصر النهضة بين فكرة النزعة الفردية وفكرة النزعة الحسية أو الشهوانية ، وبين فكرة الاستقلال الذاتى للشخصية وتأكيد الاحتجاج على النزعة الزاهدة التى سادت العصور الوسطى ، وبين تمجيد الطبيعة واعلان الدعوة الى الاستمتاع بالحياة و « تحرير البدن » . وترتب على هذا الترابط بين الأفكار أن

---

(1) C.F. Karl Borinski : Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgesch. des hist. Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelalter», Sitzungsberichte der Bayr. Akad. d Wiss., 1919, pp. 1 FF.

(2) Karl Brandi : « Die Renaissance.» In «Propylaeen Weltgeschichte», IV, 1932, p. 160.

(3) Werner Kaegi : « Ueber die Renaissance forschung Ernst Walsers.» In Ernst Walser's «Gesammelte Studien,» 1932, p. XXVIII

(٤) من هذا القبيل ما نجده فى كتاب :
George Renard : Hist. du travail à Florence, II, 1914, p. 219.

(5) E. Washer op. cit., p. 118.

ظهرت ،بتأثير اللاأخلاقية الرومانتيكية عند « هينه » من جهة ، واستباقا لعبادة البطل الخارجة عن الأخلاق عند نيتشه من جهة اخرى(١) . الصورة المعروفة لعصر النهضة بوصفه عهدا لحيوانات بهيمية لا ضمير لها — وهى صورة قد لا تكون سماتها الاباحية مرتبطة مباشرة بالفهم الليبرالى لعصر النهضة ، ولكن من المستحيل تصورها بدون الاتجاه الليبرالى والنزعة الفردية فى القرن التاسع عشر . فقد ادى السخط على العالم الأخلاقى للطبقة الوسطى والثورة عليه ، الى ظهور نزعة ونبة متطرفة حاولت أن تجد عوضا عن اللذات التى تعجز عن بلوغها بتصوير عصر النهضة بأشد الصور تطرفا . وفى هذه الصورة نجد قائد الجند المرتزقة (الكوندوتيرى condottiere) بشهوته الشيطانية للذة ، وارادة القوة التى لا يقف فى وجهها شىء ، يمثل الشكل النموذجى للآثم الذى لا يقاوم ، والذى كان يقوم — نيابة عن الطبقة الوسطى — بارتكاب جميع الخطايا التى تطوف بمخيلة هذه الطبقة عندما تتصور الحياة السعيدة فى أحلام يقظتها . ولقد شك البعض عن حق فى الوجود الفعلى لهذا الوحش اللعين ، كما وصفته كتب تاريخ الأخلاق فى عصر النهضة ، وراوا ان هذا « الطاغية » الشرير لا يعدو أن يكون حصيلة للذكريات المستمدة من القراءة الكلاسيكية لكتاب النزعة الانسانية(٢) .

والواقع أن الفهم الحسى الشهوانى لعصر النهضة يرتكز على نفسية القرن التاسع عشر اكثر مما يرتكز على نفسية عصر النهضة ذاته . فالنزعة الجمالية للحركة الرومانتيكية كانت اكثر بكثير من مجرد عبادة للفنان والفن ، اذ انها ادت الى اعادة تقويم لكل المسائل الكبرى فى الحياة على أساس معايير جمالية . وأصبح الواقع بأسره مادة للتجربة الفنية ، بل أصبحت الحياة ذاتها عملا فنيا ، بحيث كان كل عنصر فيها مجرد منبه للحواس . ولقد وصفت هذه الفلسفة الجمالية أولئك الآثمين والطغاة والأشرار المزعومين ، الذين كان يتميز بهم عصر النهضة ، بأنهم شخصيات كبيرة تبهر العين — وهى صورة تتلاءم مع الأساس الزاهى المتعدد الألوان الذى كان يرتكز عليه ذلك العصر . وكان الجيل الذى انتشى بالجمال وتاق الى التنكر حتى أراد أن يموت « بأوراق الكروم فى الشعر » ، على استعداد تام للتغنى بعصر تاريخى كان يكتسى الوانا ذهبية وقرمزية ، ويحول الحياة الى عيد حافل ، وتستمتع عامة الشعب ذاتها فيه — كما اراد هذا الجيل ان يعتقد — بأروع الأعمال

(١) نظر ، فى موضوع العلاقة بين نيتشه وهينه ، كتاب :
Walter Brecht: Heine und der aesthetische Immoralismus, 1911. p. 62.
(2) W. Kaegi, loc. cit., j. XII.

الفنية فى حماسة بالغة . ولكن الحقيقة التاريخية لم تكن ، بطبيعة الحال ، أكثر اتفاقا مع هذا الحلم الجمالى مما كانت مع صورة الانسان الأرقى الذى يتخذ شكل الطاغية . فقد كان عصر النهضة قاسيا ، تسوده الروح العملية ، وكان واقعيا غير رومانتيكى . وفى هذا الصدد أيضا لا نجده يختلف كثيرا عن العصور الوسطى المتأخرة .

ان خصائص الفهم الفردى الليبرالى والحس أو الشهوانى لعصر النهضة ، لا تنطبق على عصر النهضة الفعلى الا جزئيا ، وهى تنطبق أيضا ، بنفس القدر تقريبا ، على العصور الوسطى المتأخرة . وهنا تبدو الحدود جغرافية وقومية أكثر منها تاريخية محضة . اما فى الحالات المشكوك فيها — كحالة بيزانللو Pisanello او الأخوين فان أيك Van Eyck مثلا — فان المرء عادة ينسب الظواهر التى كانت تحدث فى جنوب أوروبا الى عصر النهضة والظواهر التى تحدث فى شمالها الى العصور الوسطى . فالتصوير الرحب فى الفن الايطالى ، بأشكاله التى تتحرك بحرية ، وبالوحدة المكانية لمناظره ، يبدو متخذا طابع عصر النهضة ، على حين أن الأمكنة المحصورة فى التصوير القديم بالأراضى الواطئة ، بما فيه من أشكال بشرية تتصف بالتهيب والوجل الى حد ما ، وبما يضمه من عناصر تفصيلية اضافية جمعت بعناء ، وبأسلوبه الفنى المنمنم الرقيق — كان ذلك يترك فينا انطباعا ينتمى كل الانتماء الى العصر الوسيط . ولكن حتى لو كان المرء على استعداد للتسليم بأن العوامل الدائمة للتطور ، ولاسيما الطابع العنصرى والقومى للجماعات التى تسهم بالنصيب الحاسم فى ثقافة العصر ، لها فى هذا الصدد دور ما ، فعليه الا ينسى أنه بقدر ما يقبل التسليم بأهمية هذه العوامل ، يتخلى عن دوره كمؤرخ ، ومن ثم فان عليه أن يرجىء لحظة الاستسلام هذه بقدر الامكان . ذلك لأن البحث يثبت عادة أن عوامل التطور الدائمة المزعومة ليست الا حصيلة مراحل للتحول التاريخى ، أو هى مبادىء نستعيض بها ، قبل الأوان ، عن بحث أوضاع تاريخية لم تستكشف بعد ، وان كانت قابلة تماما للاستكشاف . وعلى أية حال ، فان دلالة الطابع الفردى للأجناس والأمم تختلف باختلاف عصور التاريخ . ففى العصور الوسطى كانت أهميتها منعدمة تقريبا ، اذ أن العالم المسيحى كجماعة كبرى كانت له حقيقة أعلى الى حد لا يبارى من الفرديات القومية المنفصلة . ولكن فى نهاية العصور الوسطى قوضت أركان النظام الاقطاعى الذى كان شاملا فى الغرب ، وكذلك نظام الفروسية الدولى ، والكنيسة العالمية بثقافتها العالمية ، وحلت محله الطبقة الوسطى ، بنزعتها القومية وشعورها الوطنى ، وبأشكالها الاقتصادية والاجتماعية التى كانت تتغير حسب الظروف المحلية ، كما

حلت محله المصـــالح المحصـــورة فى نطاق المدن والأرياف ، والنزعة الخصوصية للامارات الاقليمية ، وتعـدد اللغات القـومية . وازدادت العناصر القومية والعنصرية ظهورا فى الصورة ، بوصفها عوامل مؤدية الى التمايز ، وبدا عصر النهضة على أنه الشكل الخاص الذى تحررت به الروح القومية الايطالية من الثقافة الأوروبية الشاملة .

والواقع أن أبرز ســمات فن القرن الخامس عشر (الكواتروتشنتو Quattrocento) ، فى مقابل فن العصور الوسطي وأوروبا الشمالية ، هو تلك الحرية والتلقائية غير المألوفة فى التعبير ، وتلك الرشاقة والأناقة والثقل المتناسق ، والخطوط الهائلة المندفعة لقوالبه . فكل شيء فيه لامع صاف ، ايقاعى لحنى . وفيه يختفى ذلك الوقار المتحجر المحسوب فى فن العصور الوسطى ، وتحل محله طريقة فى التعبير الشكلى تتسم بأنها حية واضحة ، محددة المعالم ، يبدو الى جانبها الفن البورجندى الفرنسى المعاصر له ذاته متصفا «بحالة انقباض أساسية ، وتألق هجمى، وقوالب غريبة محملة بأكثر مما تحتمل . » (١) فالقرن الخامس عشر ، بما فيه من احساس حى بالعلاقات الهامة والبسيطة ، وبالتحدد والنظام وبالقوالب الشاهقة والتراكيب المتينة ، يستبق المبادىء الأسلوبية التى يتسم بها عصر النهضة فى قمة تطوره ، وذلك على الرغم مما قد نجده فيه من آن لآخر من خشـــونة واغراق فى الاســتخفاف . والواقع أن اندماج العنصر « الكلاسيكى » فى هذا الفن السابق على العصر الكلاسيكى هو بعينه الذى يميز اسلوب عصر النهضة الايطالى المتقدم تمييزا حاسما من فن العصر الوسيط المتأخر والفن المعاصر له فى أوروبا الشمالية . « فالأسلوب المثالى ideal » ، الذى يربط « جوتو Giotto برافاييـــــل يســـود فن مازاتشـــو Masaccio ودوناتلو Donatello ، واندريا دل كاستانيـــو Andrea de Castagno وبيير دلا فرانشسكا Piero della Francesca ، وسنيوريلى Signorelli وبيروجينـــو Perogino ، واغلب الظن أنه لا يوجد فنان ايطالى واحـد فى عصر النهضة المتقـدم تخلص كل التخلص من تأثيره . والعنصر الأساسى فى هذا الفهم للفن هو مبدأ التجانس وقوة التأثير الكلى ، أو على الأقل الاتجـاه الى التجانس والســعى الى اعطاء انطباع عام ، على الرغم من كل امتلاء التفاصـيل والألوان . وهكذا فان العمل الفنى المنتمى الى عصر النهضة يبدو على الدوام ، اذا ما قورن بالأعمال الفنية للعصور الوســطى المتأخرة ، كلا تاما متصلا ، وهو فى أســاسه بســيط متجانس ، مهما كان من ثراء مضمونه .

---

(1) J. Huizinga : The Waning of the Middle Ages, 1924, p. 298.

ولقد كان القالب الأساسي للفن القوطي هو التجاور juxtaposition . فسواء أكان العمل الفردى مؤلفا عن أجزاء متعددة مستقلة نسبيا ، أم كان غير قابل للتحليل الى أجزاء كهذا ، وسواء أكان تصويريا أم تشكيليا ، وملحمة أم تمثيلا دراميا ، فان المبدأ الذى يسوده هو دائما مبدأ التوسع لا التركز ، والتناسق لا التفاوت في المرتبة ، والتعاقب المفتوح لا القالب الهندسي المقفل . وهو يبدو كما لو كان يقود المشاهد عبر مراحل رحلة ومحطاتها ، ويكشف عن صورة للواقع هى أشبه ما تكون بالعرض البانورامى ، وليست تمثيلا موحدا من جانب واحد ، تسوده وجهة نظر واحدة . ففى التصوير كانت الطريقة المفضلة هى الطريقة « المتصلة » ، كما ان الدراما تهدف الى أن تجعل فصولها كاملة بقدر الامكان ، وتفضل التغيير المتكرر للمناظر والشخصيات والموضوعات، بدلا من تركيز الحوادث في عدد قليل من المواقف الحاسمة . فالشيء الهام فى الفن القوطي ليس وجهة النظر الذاتية ، وليس الارادة التكوينية الخلاقة التى تتبدى فى التحكم فى المادة ، بل هو مادة الموضوع ذاتها ، التى لايمكن ان يرى الفنانون والجمهور منها الكفاية . فالفن القوطي يؤدى بالمشاهد من أحد التفاصيل الى الآخر ، ويجعله «يفكك» الأجزاء المتعاقبة للعمل واحدا بعد الآخر ، كما أحسن البعض التعبير عن هذه الصفة فيه. اما فن عصر النهضة فلا يترك للمشاهد فرصة التوقف عند اى من التفاصيل او فصل اى عنصر منفرد من التأليف الكامل ، بل يدفعه الى ادراك الأجزاء كلها في وقت واحد (١) . ويتيح لنا المنظر المركز مكانيا وزمانيا في الدراما ، شأنه شأن المنظور المركزى فى التصوير ، أن نحقق هذا التزامن فى الرؤية . وربما كان أظهر تعبير عن التغير الذى حدث فى مفهوم المكان ، وبالتالى فى مفهوم الفن بأسره ، هو ما حدث فى ذلك العصر من ادراك مفاجيء للتعارض بين طريقة وضع المناظر فى المسرح ، المبنية على تركيبات منفصلة غير مترابطة ، وبين الايهام الفنى (٢) . ذلك لأن العصور الوسطى ، التى كانت تعد المكان شيئا مركبا قابلا للتحليل ، كانت تسمح بوضع المناظر المختلفة للدراما واحدا الى جانب الآخر ، بل كانت تدع الممثلين يبقون على خشبة المسرح حتي عندما لا يكون لهم دور في الحوادث . وكما أن المشاهدين لم يكونوا يبدون اى اهتمام بالمناظر التى لا يحدث أمامها تمثيل ، فكذلك لم يكونوا يبدون اهتماما بالممثلين الذين ليس لهم دور في المنظر الذى يجرى تمثيله . غير أن مثل هذا الاهتمام الموزع يبدو فى نظر عصر النهضة أمرا يستحيل تبريره . ولعل

(1) Dagobert Frey : Gotik und Renaissance, 1929, p. 38.

(٢) قارن ، فيما يتعلق بالجزء الآتي :
D. Frey, op. cit., p. 194.

أوضح تعبير عن تغير وجهة النظر هو ما نجده لدى سكاليجر Scaliger ، الذي يجد أن من المضحك تماما « ألا تغادر الشخصيات المسرح مطلقا ، وأن ينظر الى الصامتين على أنهم غير حاضرين . » (١) فالعمل ، في نظر الفهم الجديد للفن يؤلف وحدة لا تنقسم ، والمشاهد يريد أن يدرك المسرح كله ، ومن جميع جوانبه ، بنظرة واحدة ، مثلما يدرك بنظرة واحدة المساحة الكاملة للصورة المنظمة على أساس مبادى المنظور المركزى (٢) . غير أن التطور من فهم متعاقب للفن الى فهم متزامن له ، ينطوى فى الوقت ذاته على تقدير أقل « لقواعد اللعبة » التى تقبل فى صمت ، والتى يرتكز عليها آخر الأمر كل ايهام فنى . ذلك لأنه اذا كان عصر النهضة يرى أنه لا معنى « لأن يسلك المرء على المسرح كما لم يكن يستطيع أن يسمع ما يقوله شخص عن شخص آخر » (٣) ، مع أن الأشخاص المشار اليهم يقفون كل الى جوار الآخر ، فربما كان من الممكن ان نصف ذلك بأنه مظهر لازدياد نمو النزعة الى مطابقة الطبيعة ، غير أنه ينطوى قطعا على قدر من تضاؤل القدرة على التخيل . وأيا كان الأمر ، فان فن عصر النهضة يدين قبل كل شىء لهذا التجانس فى العرض الفنى بانطباع الشمول الذى يعطينا اياه ـ أعنى ظهور عالم أصيل ، مستقل ، مكتف بذاته ، وبالتالى تحقيقه مزيدا من الصدق بالقياس الى فن العصور الوسطى . لذلك لأن أصالة وصف الواقع ، والاخلاص والقدرة على الاقناع فيه ، يتوقف هنا ، كما يتوقف فى حالات كثيرة أخرى ، على المنطق الداخلى لطريقة النظر ، وعلى التلاؤم المتبادل بين عناصر العمل ، أكثر مما يتوقف على تلاؤم هذه العناصر مع الواقع الخارجى .

وقد استطاعت ايطاليا ، بفضل مبادىء الوحدة التى تلهم فنها ، أن تستبق النزعة الكلاسيكية فى عصر النهضة ، مثلما استبقت التطور

---

(1) J.C. Scaliger : Poetices Libri septem., 1951, VI, 21.

(٢) من الواضح أن داجوبير فرى D. Frey الذى يصف الفارق بين تصور الفن فى العصور الوسطى وبينه فى عصر النهضة على أساس التمييز بين التفسير المتعاقب والتفسير المتزامن (simultaneous) للمكان التصويرى (pictorial) يعتمد على تفرقة ارفين بانوفسكى Erwin Panofsky بين مكان متجمع aggregate ومكان نسقى systematic (فى كتابه « المنظور بوصفه صورة رمزية (Die Perspective als symbolische Form. لذلك فان رأى بانوفسكى يفترض مقدما نظرية ڤيكهوف Wickhoff فى الطريقة « المتصلة » continuous والطريقة المفرقة distinguishing فى التعبير ، وهى النظرية التى ربما كان ڤيكهوف ذاته قد تأثر فيها بفكرة لسنج عن « اللحظة الحافلة pregnant moment».

(3) Scaliger, loc. cit.

الرأسمالى للغرب بنزعتها العقلانية أو الترشيدية فى الاقتصاد . ذلك لأن المرحلة المتقدمة من عصر النهضة هى أساسا حركة ايطالية ، فى مقابل المرحلة الوسطى من عصر النهضة وحركة «المانرزم» ، اللتين كانتا حركتين أوروبيتين شاملتين . فالثقافة الفنية الجديدة قد ظهرت على المسرح لأول مرة فى ايطاليا ، لأن هذا البلد كان يسبق الغرب فى النواحى الاقتصادية والاجتماعية ، وفيه بدأ تجديد الحياة الاقتصادية ، ولأن التسهيلات فى الميدان المالى وميدان النقل ، التى اقتضتها الحروب الصليبية ، قد نظمت فى ايطاليا ، ولأن المنافسة الحرة ازدهرت فيها لأول مرة ، وكان هذا الازدهار مضادا لروح التنظيم الطائفى الحر فى العصور الوسطى ، كما أن أول نظام مصرفى أوروبى قد ظهر فيها (١) . ولأن تحرير الطبقة الوسطى من سكان المدن تم فيها قبل سائر البلدان الأوروبية ، ولأن نظام الاقطاع والفروسية كان فيها ، منذ البداية ، أقل توطدامما كان فى الشمال ، ولأن الأرستقراطية الريفية كانت لها أيضا محال اقامة فى المدن ، بل انها كيفت نفسها مع الأرستقراطية المالية فى المدن ، واخيرا لأن تراث العصر الكلاسيكى القديم لم يفقد تماما ، دون شك ، فى هذا البلد الذى يصادف المرء فيه الآثار الكلاسيكية فى كل مكان . ومن المعروف أن النظريات المتعلقة بأصل عصر النهضة كانت تنسب الى هذا العامل الأخير بعينه أهمية كبرى ، اذ أنه لاشىء ابسط من ارجاع بدايات هذا الاسلوب الجديد الى مؤثر واحد خارجى مباشر. ولكن القائلين بهذا الرأى نسوا أن المؤثر التاريخى الخارجى لايمكن أن يكون هو السبب النهائى لثورة عقلية ، اذ لايمكن أن يكون لهذا المؤثر فعالية مالم تكن الظروف التى تهيىء الأذهان لتلقيه قد توافرت بالفعل. والواقع أن ماينبغى تفسيره هو السبب فى اتخاذ مؤثر كهذا كل هذه الأهمية فى وقت معين ، اما المؤثر ذاته فلا يمكن أن يفسر الأهمية الموضعية للظواهر المصاحبة له . وعلى ذلك فاذا كان العصر الكلاسيكى القديم قد بدأ ، منذ نقطة زمنية معينة ، يمارس تأثيرا يختلف عن ذلك الذى كان يمارسه من قبل ، فان أول سؤال ينبغى أن نتساءله هو السؤال عن السبب فى حدوث هذا التغير بالفعل ، ولماذا حدث فجأة ان اتخذ موقف مختلف ازاء نفس الشىء ، غير أن اجابتنا عن هذا السؤال لايمكن ان تكون أيسر ،أو تصاغ فى عبارات أدق ، من اجابتنا عن السؤال الأصلى ، وهو السؤال عن سبب اختلاف عصر النهضة عن العصور الوسطى ، ومظاهر هذا الاختلاف . فاعادة استيعاب العصر الكلاسيكى القديم لم يكن سوىعرض من الأعراض، وهذه ظاهرة كانت لها مقدماتها

(1) Jakob Strieder : Jakob Fugger, 1926, pp. 7-8.

الاجتماعية ، شأنها شأن رفض العصر الكلاسيكي القديم في بداية العصر المسيحي . ومع ذلك فمن واجبنا ألا نبالغ في تقدير أهمية اعادة الاستيعاب هذه بوصفها عرضا من الأعراض . فصحيح أن أنصار عصر النهضة انفسهم كان لديهم وعي بأن عصرهم يمثل بعثا من جديد ، وشعور بأن للعصر الكلاسيكي القديم قدرة فعالة على الاحياء وتجديد الحيوية ـ غير أن مثل هذا الشعور كان موجودا من قبل في القرن الرابع عشر (١) . ومن ثم فان الأجدر بنا ، بدلا من أن ننادي بانتماء دانتي وبترارك الى عصر النهضة ، أن نبحث ، كما فعل خصوم النظرية الكلاسيكية ، في أصول فكرة الاحياء في العصر الوسيط ، ونحدد نقاط الاتصال بين العصور الوسطى وعصر النهضة . والملاحظ أن أشهر القائلين بنظرية ارجاع عصر النهضة الى أصول من العصور الوسطى ، يصورون حركة الفرنسسكان بأنها هي العامل الحاسم ، ويقيمون ارتباطا بين الحساسية الغنائية ، والشعور بالطبيعة ، والنزعة الفردية عند دانتي ، وجوتو بوجه خاص ، ثم عند كبار الفنانين اللاحقين أيضا ، وبين النزعة الذاتية والاتجاه الى الباطن ، اللذين كانت تتسم بهما الروح الدينية الجديدة . وهم ينكرون أن يكون « كشف » العالم القديم في القرن الخامس عشر قد أدى الى تحول مفاجيء في تطور كان الطريق له ممهدا من قبل (٢) . كما أشار البعض الى الارتباط بين عصر النهضة وبين الثقافة المسيحية في العصور الوسطى ، والى الانتقال المباشر من العصور الوسطى الى العصور الحديثة من مقدمات مختلفة كل الاختلاف . مثال ذلك أن كونراد بورداخ Konrad Burdach يصف النزعة الوثنية المزعومة التي يقال أنها ظلت باقية في عصر النهضة بأنها قصة خرافية (٣) ؛ أما كارل نويمان Carl Neumann فلا يكتفي بالقول ان عصر النهضة مبني على « القوة الجبارة التي خلقتها التربية المسيحية »، أو بأن النزعتين الفردية والواقعية في القرن الخامس عشر كانتا « آخر كلمة قالها انسان العصر الوسيط عندما اكتمل نضجه » ، بل لقد ذهب أيضا الى أن محاكاة الفن والأدب الكلاسيكيين ، التي أدت من قبل الى ركود الثقافة في بيزنطة ، كانت في عصر النهضة بدوره عقبة أكثر منها

---

(1) Werner Weisbach : «Renaissance als Stilbegriff,» Hist. Zeitschift, 1919, vol. 120, p. 262.

(2) Henry Thode : «Franz von Assisi und die Anfaenge der Kunst der Renaissance», 1885 ; «Die Renaissance,» Bayreuther Blaetter, 1889 — Emile Gebhardt : «Origines de la Renaissance en Italie», 1879 ; «Italie mystique», 1890 —, Paul Sabatier : Vie de Saint François d'Assise, 1893.

(3) Konrad Burdach : Reformation, Renaissance, Humanismus, 1918, p. 138.

عاملا مساعدا (١) . بل ان لوى كوراجو Louis Courajod يذهب الى حد انكار وجود أى ارتباط داخلى كامن بين عصر النهضة والعصر الكلاسيكى القديم ، ويصور عصر النهضة بأنه احياء تلقائى للفن القوطى الفلمنكى (٢) . ومع ذلك فحتى أولئك الباحثين الذين يدركون وجود اتصال مباشر من العصور الوسطى الى عصر النهضة ، لا يعترفون بأن العلاقة بين العصرين ترتكز على الاتصال فى تطورهما الاقتصادى والاجتماعى ، أو بأن الروح الفرنسسكانية التى أكدها « توده » Thode والنزعة الفردية للعصر الوسيط ، التى أكدها نويمان ، ونزعة مطابقة الطبيعة ، التى أكدها « كوراجو » ، يرجع اصلها الى تلك الدينامية الاجتماعية التى غيرت معالم أوروبا الغربية عند نهاية عهد الاقتصاد الطبيعى فى العصر الوسيط .

والواقع ان عصر النهضة لم يعمق تأثير هذا التطور الذى حدث فى العصور الوسطى، والذى اتسم بالاتجاه الى النظام الاقتصادى والاجتماعى الراسمالى ، الا بقدر ما أكد الطابع العقلانى الذى اصبح الآن يسود حياة العصر الذهنية والمادية بأسرها . وتتفق مع هذه النزعة العقلانية الجديدة ايضا ، مبادىء الوحدة التى اصبحت سائدة بصورة مطلقة فى الفن — أعنى توحيد المكان والمعايير الموحدة للأبعاد ، وقصر التمثيل الفنى على موضوع واحد منفرد ، وتركيز التأليف فى قالب واحد يمكن فهمه مباشرة . هذه المبادىء تعبر عن نفور من كل عامل لايمكن حسابه أو التحكم فيه ، وهذا النفور نفسه يظهر فى اقتصاد الفترة ذاتها ، بما فيه من تأكيد للتخطيط ، وللفائدة العملية ، ولامكان الحساب والتنبؤ . فهذه المبادىء اذن من خلق نفس الروح التى تتجلى فى تنظيم العمل ، وفى أساليب التجار ، ونظام الائتمان وحساب الايرادات والمصروفات فى مسك الدفاتر ، وأساليب الحكم ، والدبلوماسية والخطط الحربية (٣) . وهكذا فان تطور الفن بأسره يصبح جزءا من عملية كاملة ، هى عملية الاصطباغ بالصبغة العقلانية . أما اللا معقول فلا يعود يمارس أى تأثير عميق . فالأشياء التى أصبح يعتقد الآن انها « جميلة » هى التلاؤم المنطقى للاجزاء الفردية فى كل واحد ، وانسجام العلاقات على نحو يمكن تحديده حسابيا ، والايقاع الذى يمكن حسابه فى أى تأليف معين ، واستبعاد

(1) Carl Neumann : «Byzantinische Kultur und Renaissance-kultur.» Hist. Zeitsch., 1903, vol. 91, p. 228, 231, 215.

(2) Lowis Courajod : Leçons professées à l'Ecole de Louvre, 1910, II, p. 142.

(3) Jakob Strieder: Studien zur Gesch. der kapit. Organisationsformen, 1914, p. 57.

عناصر التنافر في علاقة الأشكال بالمكان الذى تشغله وفى العلاقات المتبادلة بين مختلف أجزاء المكان ذاته . وكما أن المنظور الرئيسى هومكان نتامله من وجهة نظر رياضية ، وكما أن الأبعاد الصحيحة ليست الا التنظيم المنهجى للاشكال الفردية فى صورة ما ، فكذلك أصبحت جميع معايير القيمة الفنية ، بمضى الوقت ، خاضعة لاختبار عقلى ، واصطبغت جميع قوانين الفن بالصبغة العقلانية . ومن المعترف به أن هذه النزعة العقلانية لم تظل بأية حال مقتصرة على الفن الايطالى ، غير انها اتخذت فى الشمال سمات أكثر سطحية من تلك التى اتخذتها فى ايطاليا ، فأصبحت اوضح وأكثر سذاجة . ومن الأمثلة الدالةعلىهذاالفهم الجديد للفن خارج ايطاليا ، لوحة « مادونا لندن London Madonna » للمصور روبرت كامپن Campin ، التى نجد فى خلفيتها أن الطرف العلوى لحاجز النار يستخدم ايضا فى تكوين هالة العذراء . فالفنان يستخدم مصادفة شكلية من أجل ايجاد تلاؤم بين عنصر لا معقول وغير حقيقى فى الصورة ، وبين التجربة اليومية . وعلى الرغم من أن ايمانه بالحقيقة فوق الطبيعية للهالة قد لايكون أقل رسوخا من اعتقاده بالحقيقةالطبيعية لحاجز النار ، فان مجرد تفكيره فى أنه يستطيع زيادة جاذبية عمله بتحويل الظاهرة الى هذا الاتجاه المطابق للطبيعة انما هو علامة على عصر كان جديدا بالفعل ، وان لم يكن عصرا بلا مقدمات ممهدة له .

الفصل الثانى

الطلب على فن الطبقة الوسطى وفن البلاط فى القرن الخامس عشر

يتألف جمهور الفن فى عصر النهضة من الطبقة الوسطى فى المدن ومن مجتمع البلاط فى القصور . وهناك نقاط التقاء كثيرة بين اتجاهات الذوق التى تمثلها هاتان الفئتان ، وذلك على الرغم من اختلاف أصولهما . فمن الملاحظ من جهة أن عناصر فن البلاط فى الأسلوب القوطى كان لها تأثير لاحق فى فن الطبقة الوسطى ، وادى احياء الأساليب الفروسية فى الحياة ، وهى الأساليب التى لم تفقد أبدا جاذبيتها بالنسبة الى الطبقات الدنيا ، الى اتخاذ فن الطبقة الوسطى شكالا جديدة يحكمها ذوق البلاط ، ومن جهة أخرى فقد وجد مجتمع البلاط بدوره أن من المحال أن يظل بمعزل عن النزعة الواقعية والعقلانية للطبقة الوسطى ، فأسهم فى تكوين نظرة الى العالم والى الفن يرجع أصلها الى حيان المدن . وهكذا بلغ من امتزاج اتجاه الطبقة الوسطى من سكان المدن ، والاتجاه الفروسى الرومانتيكى فى الفن ، عند نهاية القرن الخامس عشر ، أن فنا يتسم تماما بطابع الطبقة الوسطى كالفن الفلورنسى اتخذ طابعا يظهر فيه أسلوب البلاط بدرجات متفاوتة . غير أن هذه الظاهرة انما تتمشى مع الاتجاه العام ، وما هى الا اشارة الى الطريق الذى أدى من ديمقراطية المدن الى حكم الأمراء المطلق .

ومنذ القرن الحادى عشر ، كانت قد ظهرت جمهوريات بحرية صغيرة كالبندقية وأمالفى وپيزا وجنوا ، مستقلة عن الحكام الاقطاعيين للأقاليم المجاورة . وفى القرون التالية تكونت مجتمعات محلية حرة أخرى ، من بينها ميلانو ولوكا Lucca وفلورنسه وڤيرونا ، ولكنها كانت لاتزال تؤلف دويلات تفتقر جزئيا الى التمايز الاجتماعى ، وتبنى على تساوى مواطنيها المشتغلين بالتجارة فى الحقوق . ومع ذلك فسرعان ما نشب النزاع بين هذه المجتمعات المحلية وكبار الملاك الأثرياء

فى المناطق المحيطة بها ، وانتهى النزاع مؤقتا بانتصار الطبقة الوسطى . وانتفلت الأرستقراطية الريفية الى المدن ، وحاولت ن تتكيف مع البناء الاقتصادى والاجتماعى لسكان المدن . ولكن بدأ فى نفس الوقت تقريبا نزاع آخر ، كان الصراع فيه أشد قسوة وأطول أمدا . ذلك هو الصراع الطبقى المزدوج بين الطبقة الوسطى الكبيرة والصغيرة من جهة ، والطبقة العليا والطبقة الوسطى عامة من جهة أخرى . فعندئذ دب الشقاق بين سكان المدن ، الذين ظلوا متحدين فى صراعهم ضد العدو المشترك ، وهو طبقة النبلاء ، بعد ن بدا لهم أن العدو قد اختفى ، وانقسموا الى شيع متفرقة ، واشتبكوا فى صراع مرير الى أبعد حد . وفى نهاية القرن الثانى عشر كانت الديمقراطيات البدائية قد تحولت الىأوتوقراطيات عسكرية . ولسنا نعلم بالضبط ماذا كان سبب هذا التطور ، ولا نستطيع ان نجزم ان كان ما جعل من الضرورى تعيين الحاكم المطلق (podestà) بوصفه سلطة تعلو على الأطراف المتنازعة هو الخلافات بين طوائف الطبقة الارستقراطية التى كانت تتقاتل بعنف فيما بينها ، أو هو الصراع فى داخل الطبقة الوسطى ، أو كلتا الظاهرتين معا ، وعلى أية حال فان فترة الحرب بين الطوائف أو الأحزاب كانت تعقبها عاجلا أو آجلا ، نظم حكم مطلق فى كل الأحوال . وكان الحكام الطغاة انفسهم اما أفرادا فى الأسر المالكة المحلية ، كأسرة استى Este فى فيرارا ، واما حكاما امبراطوريين ، مثل أسرة فسكونتى Visconti فىميلانو، واما قوادا لجيوش مرتزقة (condottiere) مثل فرانشسكو سفورتسا F. Sforza خليفة أسرة فسكونتى ، واما محاسيب مثل أسرة رياريو Riario فى فورلى Forli وأسرة فارنيزى Farnese فى بارما ، واما مواطنين بارزين كأسرة مديتشى Medici فى فلورنسه ، وبنتوفوليىBentovogli فى بولونا ، وباليونى Baglioni فى بيروچا . ومنذ القرن الثالث عشر اصبح الحكم المطلق وراثيا فى أماكن متعددة ، أما فى أماكن اخرى ، ولا سيما فلورنسه والبندقية ، فان الدستور الجمهورى القديم ظل باقيا ، من الوجهة الشكلية على الأقل ، ولكن الحرية السابقة اخذت تتضاءل فى كل مكان معاستخدام نظام الامارات الاستبدادية Signoria ، واصبح المجتمع السياسى المحلى الحر شكلا من أشكال الحكم عفا عليه الزمان (١) . ولما كان سكان المدن قد نسوا عادة الخدمة العسكرية نظرا الى انهماكهم فى الشئون الاقتصادية ، فانهم تركوا شئون الحرب لمنظمى الخدمات العسكرية والجنود المحترفين ، وللقادة المرتزقة

---

(1) Julien Luchaire : Les Sociétés italiennes du XIIIe au XVe siècle, 1933, p. 92.

ومأجوريهم . وأصبح العسكريون المحترفين Signori قوادا مباشرين أو غير مباشرين للقوات الحربية في كل مكان (١) .

والواقع ان تطور الأحوال في فلورنسه انما هو انموذج لما حدث في جميع المدن الايطالية التي لم يكن من الممكن ، في ذلك الحين ، ايجاد حل لها عن طريق تنصيب أسرة مالكة ، ولم تكن فيها اصلا حياة للبلاط . ولسنا نعني أن الاقتصاد الراسمالي قد ظهر هنا قبل ان يظهر في كثير من المدن الأخرى ، وانما نعني ان المراحل المختلفة للتطور الراسمالي كانت هنا اكثر تميزا ، وان الدوافع الكامنة من وراء مظاهر الصراع الطبقي التي تصاحب هذا التطور أوضح ظهورا هنا مما كانت في اية مدينة اخرى (٢) . فالعملية التي استطاعت بها الطبقة الوسطى الكبيرة أن تمسك بزمام الحكم في الدولة بتوسط الطوائف المهنية ، والطريقة التي استغلت بها تلك السلطة في زيادة تفوقها الاقتصادي ـ هذه العملية يمكن تتبعها بمزيد من الدقة في فلورنسه عنها في غيرها من المجتمعات المحلية ذات البناء المماثل . وقد استطاعت الطوائف الحرفية بعد موت فردريك الثاني ، وتحت حماية « الجويلف Guelphs » ، أن تستولي على السلطة في مجتمعها المحلي ، وأن تقبض على زمام الحكم من الحاكم المطلق (Podestà) وتكونت « السلطة الشعبية الأولى primo popolo » « وهي أول جماعة سياسية ثورية كانت غير شرعية عن وعي » (٣) . وانتخبت لها زعيما (capitan) . وكان هذا الزعيم ، من الوجهة الرسمية ادنى مرتبة من الحاكم المطلق ، ولكنه كان في الواقع أقوى شخصيات الدولة نفوذا ، اذ كان يسيطر على الميشيا بأكملها ، وكانت له الكلمة الأخيرة في جميع المشكلات المعقدة المتعلقة بالضرائب ، بل كان أيضا يمارس « حقا من حقوق الحاكم في حضور وفحص جميع القضايا التي توجه فيها تهمة اعتداء الى أحد أفراد طبقة النبلاء (٤) . وعلى هذا النحو كسرت شوكة الأسر العسكرية ، وطردت الأرستقراطية

(1) Max Weber : Wirtschaft und Gesellschaft, 1922, p. 573.

(2) Robert Dawidsohn : Forschungen zur Gesch. von Florenz, IV, 1908, p. 268.

(*) يطلق اسم الجويلف (Guelphi) في مقابل « الجيبلليني Ghibellini » على فريقين متنافسين كان للصراع بينهما دور هام في تاريخ ايطاليا في العصور الوسطى وعصر النهضة . والاسمان يرجعان الى أصل ألماني ، ويدلان على أسر المانية متنازعة انتقلت الى ايطاليا وأصبحت أسرا حاكمة . وأصبح الاسمان يدلان ـ في عصر النهضة ـ على الصراع بين طبقتي التجار وملاك الأرض . (المترجم)

(3) Max Weber, op. cit., p. 562.

(4) Ibid., p. 565.

الاقطاعية من حكومة الجمهورية . وكان ذلك أول انتصار حاسم للطبقة الوسطى فى التاريخ الحديث ، وهو حادث يذكرنا بانتصار الديمقراطية اليونانية على حكومات الطغاة . وبعد حوالى عشر سنوات نجحت طبقة النبلاء فى استرداد الحكم ، ولكن كل ما كانت البورجوازية تحتاج اليه عندئذ هو ان تسبح مع تيار الأحداث ، اذ ان هذا التيار كان يحملها فوق الأمواج العاصفة مرارا وتكرارا . وفى نهاية الستينات كان قد بدأ أول تحالف بين الأرستقراطية المالية والأرستقراطية الوراثية ، فمهد ذلك الطريق لحكم الطبقة العليا الثرية ، التى ظلت لها السيطرة خلال التاريخ التـــالى لفلورنسه .

وفى حوالى عام ١٢٠٠ كانت الطبقة الوسطى الكبيرة قد استحوذت تماما على السلطة ، التى كانت تمارسها فى اهم الأمور بوساطة رؤساء الطوائف الحرفية . وكان هؤلاء الأخيرون يسيطرون على الجهاز السياسى والادارى بأمره ، ولما كانوا — رسميا على الأقل — ممثلين للطوائف الحرفية ، فان من الممكن ان توصف فلورنسة بأنها مـــدينة طوائف حرفية (١) . وفى خلال ذلك كانت المؤسسات الاقتصادية قد اصبحت « طوائف سياسية » . واصبحت كل الحقوق السياسية الايجابية مرتكزة على عضوية المؤسسات المعترف بها قانونا ، بحيث أن من لا ينتمى الى منظمة مهنية لم يكن مواطنا كامل الأهلية . وكان الأعيان يستبعدون من وظيفة رؤساء الطوائف الحرفية ما لم يقوموا بمهنة أو حرفة فى الدولة ، أو يصبحوا على الأقل اعضاء رسميين فى طائفة حرفية . ولكن ليس معنى ذلك أن كل من كانوا مواطنين بالمعنى الكامل ، كانوا متساوين فى الحقوق ، ذلك لأن حكم الطوائف الحرفية يرتكز على دكتاتورية الطبقة الوسطى الرأسمالية المتحددة فى الطوائف الحرفية السبع الكبرى . ولسنا ندرى كيف ظهرت المراتب المختلفة بين الطوائف الحرفية ، ذلك لأنه عندما بدأت كتابة وثائق التاريخ الاقتصادى لفلورنسة ، كان التمايز والتفاوت قد اصبح امرا واقعا (٢) . ولم تنشأ الخلافات هنا ، كما حدث فى معظم المدن الالمانية ، بين الطوائف الحرفية من جهة وطبقـــة الأعيان غير المنظمة فى المدن من جهة اخــرى ، بل نشأت بين مختلف الجماعات فى داخل الطوائف الحرفية ذاتها (٣) . ولقــد كان لطبقـــة

(1) Alfred Doren : Italienische Wirtschaftsgeschichte, I, 1934. p. 558 — CF. R. Davidsohn: Gesch. von Florenz, IV, 2, 1925. pp. 1-2

(2) Alfred Doren : Studien zu der Florentiner Wirtschaftsgesch. I, Die Florent. Wollentuchindustrie, 1901, p. 399.

(3) Alfred Doren : op. cit., II, Das florent. Zunftwesen, 1908. p 752

الأعيـان فى فلورنسة ميزة تتفوق بها على نظائرها فى الشـمال منذ البداية ، هى أنها كانت لا تقل فى دقة تنظيمها عن القطاعات الدنيا من سكان المدن . فقد تطورت طوائفها الحرفية ، التى تجمعت فيها تجارة الجملة ، والصناعة الضخمة ، والشئون المصرفية حتى أصبحت اتحادات حقيقية لأصحاب الأعمال ، تتجمع فيها مواردها سويا . غير أن سيطرة هذه الطوائف اتاحت للبورجوازية العليا استخدام كل جهـاز التنظيم فى طوائف حرفية من أجل التحكم فى الطبقـات الدنيا ، ومن اجـل تخفيض الأجـور قبل كل شىء .

ولقد كان القرن الرابع عشر حافلا بمظاهر الصراع الطبقى بين الطبقة الوسطى ، التى تسيطر على الطوائف الحرفية ، وبين العمـال الذين ارغموا على الخروج منها . وكانت طبقة الأجراء هى التى لحقها اكبر الضرر نتيجة لحظر أى نوع من التحالف يحمى مصالحها ، والنظر الى اية حركة للاضراب على انها عمل ثورى . فهنا اصبح العامل من رعايا دولة طبقية ، ووجد نفسه محروما كل الحرمان من كل الحقوق المدنية . وفى هذه الدولة كان رأس المال يحكم بطريقة اشد قسوة واقل اكتراثا بمعايير الضمير الأخلاقى مما حدث فى اى وقت قبل ذلك أو بعد ذلك فى تاريخ أوروبا الغربية (١) . ومما زاد من صعوبة موقف طبقة الأجراء انه لم يكن هناك شعور بوجود صراع طبقى محتدم ، او فهم لطبيعة الطبقة العاملة من حيث هى طبقة اجتماعية ، بل كان الأجراء الذين لا يملكون شيئا يوصفون بكلمة « الفقراء » ، « الذين هم معنـا دائما فى كل الأحوال » . وبلغ الازدهار الاقتصادى ، الذى كان من بين اسبابه قمع الطبقة العاملة على هذا النحو ، قمته فى السنوات ١٣٢٨ ــ ٣٨ ، ثم اعقب ذلك افلاس أسرتى باردى Bardi وبيروتسى Peruzzi ، فأدى الى ازمة مالية خطيرة ، والى ركود عام . وفقدت الأليجاركية مكانتها على نحو بدا انه لا يعوض ، وكان عليها أن تستسلم اولا لطغيان « دوق اثينا » ، وبعد ذلك لحكومة شعبية تتألف اساسا من البورجوازية الصغيرة ــ وهى أول حكومة من نوعها فى فلورنسة . وانحاز الكتاب والشعراء مرة أخرى ، كما فعلوا من قبل فى اثينـا ، الى صف الطبقة الحاكمة القديمة ــ ومن امثلتهم بوكاشيو Bocaccio وفيلانى Villani ــ وتحدثوا بأقصى لهجات الازدراء عن الحكام من الصناع واصحاب الحوانيت . وكانت السنوات الأربعون التى أعقبت ذلك ، والتى تمتد حتى سحق ثورة الصناع ciompi revolt ؛ هى الفترة الوحيدة التى كانت ديمقراطية بحق فى تاريخ فلورنسة ــ أى

(1) Alfred Doren : Die florent. Wollentuchindustrie, p. 458.

انها كانت فاصلا قصيرا بين عصرين طويلين من حكم الأغنياء . وبطبيعة الحال فحتى فى هذه الفترة ذاتها كانت ارادة الطبقة الوسطى هى وحدها التى اكتسبت سلطة ــ بينما اضطرت الجماهير العريضة من الطبقة العاملة الى الالتجاء الى الاضرابات وحركات التمرد . وكانت ثورة الصناع ، التى حدثت عام ١٣٧٨ ، هى الحركة الثورية الوحيدة التى توافرت لدينا عنها معلومات ادق ، من بين هذه الحركات جميعا ، كما انها على اية حال أهمها جميعا . فهنا تحققت لأول مرة الشروط الأساسية للديمقراطية الاقتصادية . وطردت عامة الشعب زعماءالطوائف الحرفية ، وانشأت ثلاث طوائف جديدة تمثل البورجوازية الصغيرة والطبقة العاملة ، اقامت حكومة شعبية عملت أولا وقبل كل شيء على اعادة توزيع أعباء الضرائب . وتم قمع التمرد ، الذى هو فى أساسه انتفاضة للطبقة الرابعة الدنيا فى المجتمع ، وكان يستهدف اقامة دكتاتورية للطبقة العاملة « البروليتاريا » (١) . بعد شهرين فقط من بدايته ، على يد العناصر المعتدلة المتحالفة مع البورجوازية الكبيرة ، غير انه حقق اشتراكا ايجابيا للطبقات الدنيا من الشعب فى الحكومة لمدة ثلاث سنوات أخرى . ولم يكن تاريخ هذه الفترة دليلا على تعارض مصالح الطبقة العاملة مع مصالح البورجوازية فحسب ، بل انه كشف ايضا عن الخطأ الجسيم الذى ترتكبه الطبقة العاملة اذا حاولت تحقيق التغير الثورى فى وسائل الانتاج فى اطار تنظيم الطوائف الحرفية الذى كان قد أصبح بالفعلتنظيما بالِيا (٢) . وكان تجار الجملةورجال الصناعة الكبيرة أسرع ادراكا لعيوب الطوائف الحرفية من حيث هى نظام يقف فى وجه التقدم ، وحاولوا التخلص منها . وبالفعل نجد فيما بعد أن المهام الثقافية البحتة التى أصبحت تكلف بها هذه الطوائف قد اخذ نطاقها يتسع بالتدريج ، على حين أن نطاق مهامها السياسية ازداد ضيقا ، حتى وقعت آخر الأمور ضحية لنظام المنافسة الحرة .

وبعد القضاء على حكومة الشعب أصبح الموقف كما كان قبل ثورة الصناع : اذ عادت السلطة الى الطبقة العليا (popolo grasso) مع فارق واحد هو أن سلطتها لم تعد فى يد الطبقة بأسرها ، وانما اصبحت تمارسها قلة من الأسر الغنية ، ولم يعد هناك خطر حقيقى يهددها . فكلما كانت تتراكم خلال القرن التالى عوامل تؤدى الى قيام حركة تمرد تهدد الطبقة العليا بأقل خطر ، كانت تقمع فورا دون أى عناء (٣) .

---

(1) R. Davidsohn : Gesch. von Florenz, IV. 2, p. 5

(2) CF. Georges Renard, op. cit., II, pp. 132-3.

(3) A. Doren : Das Florent. Zunftwesen, p. 706.

وبعد فترات حكم قصيرة نسبيا لأسر ألبرتى Alberti وكابونى Capponi وأوتسانو Uzzano وألبيتسى Albizzi ، واشياعهم ، استولت أسرة مديتشى Medici على مقاليد الحكم . ومنذ ذلك الحين اصبح الحكم أبعد عن الديمقراطية مما كان فى أى عهد مضى . فصحيح أن جزءا فقط من الطبقة الوسطى ذاتها هو الذى كانت له حقوق سياسية ايجابية فى الماضى ، غير أن حكم هذه الطبقة كان يسير ، داخل صفوفها على الأقل ، بقدر من العدالة ، وتتبع فيه أساليب لا غبار عليها فى عمومها . أما فى ظل حكم أسرة مديتشى فان هذه الديمقراطية المحدودة ذاتها قد تقوضت أركانها من الداخل ، وفقدت كل هدف لها . فعندما كانت مصالح الطبقة الحاكمة تهدد ، لم يعد أحد يفكر فى تعديل الدستور ، بل كان يخرق ببساطة ، وتزور صناديق الاقتراع ، ويرشى الموظفون أو يهددون ، ويدفع زعماء الطوائف الحرفية فى هذا الاتجاه أو ذاك كأنهم دمى تحركها الأصابع . ولم يكن ما يسمى « بالديمقراطية » فى هذه الحالة سوى دكتاتورية غير رسمية لأقطاب شركة عائلية يزعمون انهم مجرد مواطنين ، ويستترون وراء النظم اللاشخصية لجمهورية مزيفة. وفى عام ١٤٣٣ اضطر كوزيمو مديتشى ، نتيجة لاضطهاد منافسيه ، الى الخروج من البلاد فى المنفى — وهو حادث مشهور فى تاريخ فلورنسة. ولكنه بعد عودته فى العام التالى أصبح مرة اخرى يمارس سلطات مطلقة لا يحد منها شيء . فأوعز بأن ينتخب فى منصب حامل الراية Gonfaloniere لمدة شهرين ، بعد أن كان قد شغل هذا المنصب من قبل مرتين ، أى أن مجموع المدة التى قضاها فى هذا المنصب كانت ستة أشهر . أما فى الفترات الأخرى فكان يحكم من وراء الستار ، عن طريق صنائعه ، ويسيطر على المدينة دون أى لقب أو شرف رسمى خاص ، ودون سلطة ، بأساليب غير مشروعة على الاطلاق . وترتب على ذلك أن الحكم الأوليجاركى قد أعقبه فى فلورنسة ، منذ القرن الخامس عشر ، شكل مقنع من أشكال حكم الأمراء ، تطور منه حكم الأمراء الحقيقى فيما بعد تطورا طبيعيا تماما (١) . ولم يكن تحالف أسرة مديتشى مع البورجوازية الصغيرة ، فى صراع هذه الأسر ضد منافسيها ، مؤديا الى أى تغيير أساسى فى مركز هذه الطبقة . فقد تكون الأشكال التى اتخذها حكم أسرة مديتشى فى الظاهر أشكالا أبوية patriarchal ، ولكن حكمها كان فى أساسه أكثر تحزبا وتعسفا من حكم الأوليجاركية بأسرها. وظلت الدولة تمثل المصالح الخاصة وحدها ، ولم تكن « ديمقراطية » كوزيمو تنحصر الا فى انه كان يدع الآخرين يحكمون نيابة عنه ،

(1) R. Davidsohn : Gesch. von Florenz, IV, 2, pp. 6-7.

ويستخدم مواهب شابة جديدة كلما أتيح له ذلك (١) .

وعلى الرغم من أن الهدوء والاستقرار لم يكونا الا مفروضين على أغلبية السكان ، فقد بدأت فى فلورنسة منذ بداية القرن الخامس عشر فترة جديدة من الازدهار الاقتصادى لم تتخللها خلال حياة كوزيمو أية أزمة تستحق الذكر . صحيح أنه كانت هناك ، من آن لآخر ، حالات توقف فى العمل ، ولكن هذه كانت حالات ضئيلة الأهمية ، قصيرة الأمد . وهكذا بلغت المقدرة الاقتصادية لفلورنسه قمتها . وكان يصل الى البندقية من فلورنسة كل عام ستة عشر ألف ثوب من القماش ، كما كان تجار التصدير الفلورنسيون يستخدمون مرفأ پيزا المهزومة لهذا الغرض ، ومنذ عام ١٤٢١ ، أصبحوا يستخدمون ميناء ليڤورنو ، الذى حصلوا عليه مقابل ١٠٠٫٠٠٠ فلورين . ومن المفهوم فى هذه الحالة أن تكون فلورنسه منتشية بالنصر ، وأن ترغب الطبقة الحاكمة ، التى انتفعت من مختلف المكاسب ، فى اظهار قوتها وثرواتها ، كما فعلت الطبقة الوسطى فى أثينا القديمة . وبالفعل نجد أن جيبرتى Ghiberti قد بدأ منذ عام ١٤٢٥ يعمل فى البوابة الشرقية الرائعة لكنيسة التعميد ، وفى نفس السنة التى تم فيها الحصول على ميناء ليفورنو ، كلف برونللسكى Brunelleschi بتنفيذ مشروعة الخاص ببناء قبة فوق الكاتدرائية . وكانت الفكرة هى جعل فلورنسه أثينا أخرى . وأصبح تجار فلورنسه يتسمون بالوقاحة والغرور ، وأرادوا أن يجعلوا أنفسهم مستقلين عن البلدان الأجنبية ، وأن ينشئوا حكما مكتفيا بذاته — أى أن يزيدوا من الاستهلاك المحلى تبعا لزيادة الانتاج (٢) .

ولقد كان البناء الأصلى للرأسمالية قد مر ببعض التغيرات الأساسية فى ايطاليا خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر . فبدلا من السعى البدائى وراء الربح ، برزت فكرة المنفعة العملية ، والحساب الدقيق ، والتخطيط ، واصبحت النزعة الترشيدية ، التى كانت منذ البداية سمة أساسية لاقتصاد الربح ، سائدة بصورة مطلقة . وفقدت روح الابتكار والمخاطرة عند الرواد الأوائل طابعها الرومانتيكى ، المغامر ، الشبيه بطابع القرصنة ، وأصبح الغازى منظما ومحاسبا ، وتاجرا يحسب بدقة ، ويدير أعماله بحرص شديد . ولم يكن العنصر الجديد فى الحياة الاقتصادية لعصر النهضة هو مبدأ المنفعة فى ذاته ، أو مجرد الاستعداد للتخلى عن أساليب الانتاج التقليدى بمجرد اكتشاف

---

(1) Ferdinand Schewill : Hist. of Florence, p. 362.

(2) A. Doren : Die Florent. Wollentuchindustrie, p. 413.

أسلوب أفضل وأصلح ، وانما كان الجديد هو الاتســـاق فى التضحية بالتقاليد القديمة من أجل العقلانية الرشيدة ، والصرامة فى اســتغلال جميع موارد الحياة الاقتصادية من أجل المنفعة العملية وتحويلها الى بند فى دفاتر الحسابات . وقد أتاح هذا الترشيد التام ، لأول مرة ، حل المشكلات التى نشأت عن زيادة السلع المتداولة . فقد كانت زيادة الانتاج تقتضى استغلالا أكبر للقوة العاملة المتوافرة ، وتقسيما متزايد للعمل ، واصطباغا متزايدا لأساليب الانتاج بالصبغة الآلية ، وهذا لا يعنى فقط ادخال الآلات ، بل يعنى أيضا نزع الطابع الشخصى عن العمل البشرى ، وتقدير العامل على أساس الانتاج الذى يحققه فحسب . والواقع انه لايوجد شيء يعبر عن الفلسفة الاقتصادية لهذا العصر الجديد تعبيرا أصرح من هذا الموقف المادى الذى يقدر الانسان على أساس ما يحققه ، ويقدر انتاجه تبعا لقيمته النقدية ، مما يحول العامل الى مجرد حلقة فى نظام مقعد من الاستثمارات والأرباح المالية ، ومن احتمال الكسب والخسارة ، ومن الأصول والخصوم . غير أن أوضـــح مظهر لعقلانية العصر ونزعته الترشـــــيدية هو أن الاقتصـــاد الحضرى الذى كان من قبل مرتبطا فى أساسه بالصانع الحرفى ، أصبح الآن مصطبغا بصبغة تجارية لها درجات متفاوتة من الأحكام . ولم تكن هذه الصبغة التجارية تتمثـــل فقط فى التضاؤل التدريجى لأهمية العنصر اليدوى فى نشاط الانسان المشتغل بالأعمال الاقتصادية ، وتزايد أهمية عنصر الحســـاب والمضاربة (١) ، وانما كانت تتمثل أيضا فى الاعتراف بالمبدأ القائل انه ليس على الانسان المشتغل بالاقتصاد أن يخلق سلعا جديدة لكى يخلق قيما جديدة . وكانت الصفة البارزة للفلسفة الاقتصادية هى ما تكشف عنه من فهم للطابع المتغير المتقلب لسعر السوق ، وتوقفه على ظروف اللحظة المؤقتة ، وادراكها أن قيمة السلعة ليست ثابتة ، بل هى متقلبة دائما ، وأن مســـتوياتها لا تتوقف على نية التاجر الطيبة أو السيئة ، وانما على ظروف اقتصادية موضوعية . أما فى العصور الوسطى فكانت القيمة تعد صفة جوهرية كامنة فى الســـلعة ، تتحدد مرة واحدة بصفة نهائية ، ويدل على ذلك استخدام مفهوم « السعر المضبوط » ، والتحرز من استخدام الفوائد المالية . ولم تكتشف المعايير الحقيقية للقيمة ، ونسبيتها ، وطابعها المحايد اخلاقيا ، الا بعد اصطباغ النشاط الاقتصادى بالصبغة التجارية .

ولقد كان قوام الروح الراسمالية فى عصر النهضة هو دافع الربح ،

---

(1) Werner Sombart: Der moderne Kapitalismus. I. 1902, pp. 174 ff. — Georg von Below : «Die Entstehung des mod. Kapitalismus,» Hist. Zeitschr., 1903, vol. 91, pp. 453-4.

وما يسمى « بفضائل الطبقة الوسطى » ، وهى حب الاقتناء والنشاط والبذخ والاحترام (١) . ولكن حتى هذه الأخلاقية الجديدة ذاتها لم تكن سوى تعبير آخر عن تلك العملية الشاملة ، عملية الاصطباغ بالصبغة العقلانية . فمن الصفات المميزة للبورجوازى انه حتى عندما يبدو مهتما بمكانته وهيبته وحدها ، يسلك وفقا لمبادىء المنفعة العقلانية أو الترشيدية ، وانه يعنى بصفة الاحترام ، النزاهة فى العمل والسمعة الطيبة ، بحيث أن الاخلاص والأمانة تعنى فى لغته الوفاء بالديون . على أن مبادىء السلوك العقلانى قد حلت محلها المثل العليا الملاك الكبار فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر . فعندئذ فقط اتخذت حياة البورجوازية سمات حياة السادة النبلاء . وقد مر هذا التطور بثلاث مراحل . ففى « العصر البطولى للرأسمالية » كان رجل الأعمال يتخذ قبل كل شىء مظهر الغازى الذى لا تعرف الرحمة الى قلبه سبيلا ، ومظهر المغامر الجرىء المعتمد على نفسه ، والذى لم تعد به حاجة الى الأمان النسبى الذى يتسم به اقتصاد العصور الوسطى . وكانت الطبقة الوسطى لاتزال تقاتل وفى يدها أسلحة حقيقية ضد الأرستقراطية المعادية ، والمجتمعات الحضرية المنافسة لها ، والموانى البحرية التى لا ترحب بها . وعندما توقفت هذه المنازعات جزئيا ، ونظم تداول السلع بطريقة أكثر أمانا ، اتاحت واقتضت تطويرا اكثر تنظيما وتكثيفا للانتاج ، اخذت السمات الرومانتيكية تختفى تدريجيا من شخصية البورجوازى ، وبدأ يخضع حياته كلها لخطة منطقية منهجية . ولكنه بمجرد أن يشعر بالأمان من الوجهة الاقتصادية يبدأ فى تخفيف النظام الصارم لأخلاقية الطبقة الوسطى التى كانت تسود حياته ، ويزداد خضوعا لاغراء حياة الفراغ والمتعة . وهكذا يبدأ فى الميل الى اتباع اسلوب لا عقلى فى الحياة ، فى نفس الوقت الذى يبدأ فيه الأمراء ، بعد أن أصبحت عقليتهم أقرب الى الاهتمام بالمسائل المالية ، فى تهيئة انفسهم للتكيف مع مبادىء الحياة الاقتصادية للتاجر النزيه ، الموثوق فيه ، الوفى بالتزاماته (٢) . وهكذا تلاقت دائرتا البلاط ومجتمع الطبقة الوسطى فى منتصف الطريق . واصبح الأمراء أكثر تقدمية بالتدريج ، وأثبتوا انهم لا يقلون تقدما فى جهودهم الثقافية عن الطبقة الوسطى التى أصابها الثراء حديثا ، ومن جهة اخرى أخذت الطبقة الوسطى تزداد ميلا الى الاتجاه المحافظ ، وتفضل فنا يعود الى المثل العليا لعهود البلاط والفروسية ، والروحانية القوطية فى العصور

(1) Werner Sombart : Der Bourgeois, 1913.

(2) CF. Jakob Burckhardt : Die Kultur der Renaissance, 1908, 10th. edit., pp. 26, 51.

الوسطى ــ أو ربما كان الأصح أن نقول ان هذه المثل العليا ، التى لم تختف ابدا اختفاء تاما من فن العصور الوسطى ، قد أصبح لها مكان الصدارة مرة أخرى .

ويعد « چوتو Giotto » أول فنان كبير يمثل نزعة مطابقة الطبيعة فى ايطاليا . ولقد كان الكتاب القدماء : ڤيلانى Villani وبوكاشيو ، بل وڤيزارى Vesari أيضا ، على حق حين أكدوا الانطباع الذى لا يمحى ، والذى تركه فى نفوس معاصريه اخلاصه للطبيعة ، وكان هناك مبرر واضح للتقابل الذى وضعوه بين أسلوبه وبين الفن البيزنطى الجامد الزائف ، الذى كان لا يزال واسع الانتشار عندما ظهر چوتو على المسرح . ولقد اعتدنا نحن أن نقارن بين وضوح أسلوبه وبساطته ، ومنطقه ودقته ، وبين النوع اللاحق ، الأكثر سطحية ، من نزعة مطابقة الطبيعة ، وهى مقارنة تؤدى بنا الى اغفال التقدم الهائل الذى أحدثه فنه فى ميدان التمثيل المباشر للأشياء ، والى اى مدى تمكن من أن يوضح ويحكى بالتصوير ما كان يستحيل تصويره حتى ذلك الحين . وهكذا أصبح فى نظرنا يمثل المبادىء الكبرى للقالب الكلاسيكى ، المبنية على قواعد صارمة مرتفعة ، على حين انه كان فى الواقع قطبا من أقطاب فن للطبقة الوسطى يتصف بالمزيد من البساطة والاتزان والطابع المباشر ، وهو فن انبثق طابعه الكلاسيكى من تنظيم التجربة وتركيبها ، ومن صبغ التجربة بصبغة عقلانية مبسطة ، لا من مثالية مجردة عن الواقع . وهكذا صور بأنه فنان يستلهم النزعة الشكلية الكلاسيكية ، على حين انه هو ذاته لم يكن يريد الا أن يكون راوية قصص أمين ، يعبر عن نفسه بدقة واحكام ، وينبغى أن تفهم نزعته الشكلية الدقيقة على انها بحث عن التأثير الدرامى ، وليست انعزالا وترفعا مضادا لنزعة مطابقة الطبيعة . فمفهوم الفن عنده تتغلغل جذوره فى عالم الطبقة الوسطى الذى كان لايزال بعيدا نسبيا عن الغرور والادعاء ، على الرغم من أنه كان عالما يرتكز بالفعل على أسس رأسمالية متينة . وكان نشاطه ينتمى الى فترة الرخاء الاقتصادى الواقعة بين تكوين الطوائف السياسية وافلاس أسرتى باردى Bardi وپيروتسى Peruzzi ، اى فى تلك الفترة العظيمة الأولى من فترات ثقافة الطبقة الوسطى ، التى شيدت فيها أروع مبانى العصر الوسيط فى فلورنسه ، وهى كنيستا « سانتا ماريا نوفلا S. Maria Novella » و « سانتا كروتشه S. Croce » ، و « البالاتسو ڤيكيو (القصر القديم) Palazzo Vecchio » والكاتدرائية مع برج الأجراس (الكامپانيلى Campanile) . وكان فن چوتو صارما وموضوعيا ، شأنه شأن طبيعة أولئك الذين كلفوه بأعماله ، وهم أناس كانوا يريدون أن تزدهر أعمالهم ، وأن يمارسوا السلطة ، ولكنهم كانوا

يعلقون قدرا من الأهمية على المظاهر الخارجية والانفاق السخى . ومن بعده ازداد أسلوب الفن الفلورنسى اقترابا من الطبيعة ، بالمعنى الذى نفهم به هذا اللفظ حديثا ـ أى أنه ازداد علمية ـ ولكن عصر النهضة لم يعرف فنانا بذل مجهودا أشد اخلاصا مما بذله هو لكى يكون فى وصفه للواقع بسيطا ، مباشرا ، صادقا ، بقدر الامكان .

ولقد سيطر هذا الأسلوب المطابق للطبيعة عند چوتو على القرن الرابع عشر بأسره . صحيح أنه كانت لاتزال تظهر هنا وهناك آثار من الأساليب القديمة ، ومن العجز عن التخلص من الأشكال النمطية للتراث السابق على چوتو ، كما كانت تظهر اتجاهات معوقة ، بل رجعية ، تتمسك بالأسلوب الكهنوتى للعصور الوسطى المتقدمة ، ومع ذلك فان نزعة مطابقة الطبيعة أصبحت هى المسيطرة . وقد طرأ أول تحول هام على الأسلوب التقدمى عند چوتو فى سيينا (*) Siena ، ومنها توغل ذلك الأسلوب فى الشمال والغرب ، وذلك أساسا بتوسط سيمونى مارتينى Simone Martini ، وأعمال « الفرسك » التى قام بها فى القصر البابوى فى أڤينيون (١) . وظلت سيينا سباقة فى هذا التطور وقتا ما ، على حين كان على فلورنسه أن تكتفى بمركز متأخر . وفى عام ١٣٣٧ توفى چوتو ، وبدأت الأزمة المالية الناجمة عن العجز عن سداد القروض فى عام ١٣٣٩ ، وامتدت الفترة المجدبة للحكم الاستبدادى لدوق أثينا خلال عامى ١٣٤٢ و ١٤٤٣ ، وفى عام ١٣٤٦ حدث تمرد خطير . أما عام ١٣٤٨ فكان عام الوباء الأعظم ، الذى كانت وطأته على فلورنسه أشد منها فى أى مكان آخر ، وحفلت السنوات الواقعة بين الوباء وبين ثورة الصناع بمظاهر عدم الاستقرار والتمرد والاضطراب ، فكانت فترة عقيمة بالنسبة الى الفنون التشكيلية . أما فى سيينا ، حيث كان تأثير الطبقة المتوسطة الدنيا أقوى ، وحيث كانت التقاليد الاجتماعية والدينية أعمق جذورا ، فان مسار التطور العقلى كان أقل تأثرا بالأزمات والكوارث ، وتمكن الشعور الدينى من أن يتخذ أشكالا أكثر عصرية وأعظم قابلية للتطور ، لا لشىء الا لأنه كان لا يزال شعورا حيا بقوة . وحدث أهم تقدم بالقياس الى چوتو على يد فنان سيينا « امبروجو لورنتستى Ambrogio Lorenzetti ، الذى ابتدع المناظر الطبيعية المطابقة

(*) مدينة ايطالية كانت بها مدرسة فنية ظلت آخر معقل للاتجاهات الفنية السائدة فى العصور الوسطى ، وتمسكت بالتراث ، ولكنها فى القرن الرابع عشر تخلصت من التقاليد السائدة ، وأصبحت تنافس فلورنسه فى التجديد . (المترجم)

(1) Max Dvorak : «Die Illuminatoren des Johann Neumarkt,» Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerhochsten Kaiserhauses, 1901, XXII. pp. 115 ff.

للواقع ، « وپانوراما » المدن المبينة على الايهام. وعلى عكس طريقة چوتو في معالجة المكان ، التي هي طريقة موحدة ومتصلة ، وان كان العمق فيها لا يمتد أبدا أبعد من مرحلة تصوير المناظر ، فان لورنتستي كان يخلق في الصورة التي رسمها لسيينا منظرا يفوق كل الجهود السابقة من هذا النوع ، ليس فقط من حيث اتساع مكانه ، بل أيضا من حيث الارتباط الطبيعي للأجزاء في كل مكان . والواقع أن صورة سيينا تنبض بالحياة الى حد يظل معه المرء يدرك أي أجزاء المدينة استخدمه المصور موضوعا رئيسيا له ، ويتخيل نفسه سائرا في منعطفاتها التي تتقارب وتتباعد في دورانها حول قصور النبلاء ومساكن الطبقة الوسطى ، والورش وبيوت التجار ، وفي ارتفاعها فوق التلال .

أما في فلورنسه فان الموقف تطور أولا بصورة أبطأ ، بل أقل تجانسا منه في سيينا (١) . صحيح أنه ظل يلتزم أساسا اتجاه نزعة مطابقة الطبيعة ، ولكنه لم يلتزم على الدوام اتجاه تصوير الوسط أو البيئة ، على النحو الذي نجده لدى لورنتستي . فالفنانون من أمثال تاديو Taddeo وجادي Gaddi وبرناردو دادي Bernardo Daddi وسپينللو أريتينو Spinello Aretino ، هم مجرد رواة قصص مثل لورنتستي ذاته ، وقد أدى بهم الاتجاه التجريبي في فنهم الى السير في اتجاه تراث چوتو والسعي قبل كل شيء ، الى تحقيق الايهام بالعمق المكاني . غير أن هناك اتجاها آخر هاما في فلورنسه الى جانب الاتجاه السابق — أعني اتجاه أندريا أوركانيا Andrea Orcagna وناردو دي تشيوني Nardo di Cione وتلاميذهما ، وهو اتجاه لا يسير في طريق النزعة التلقائية الصادقة في فن لورنتستي ، وانما يتبع الأسلوب الكهنوتي الوقور للعصور الوسطى ، بما فيه من تماثلية صارمة ، ومن مبادىء التعاقب والتراكم . ومع ذلك فقد اعترض البعض — عن حق — على الرأي القائل ان هذا كله لا يعدو أن يكون مظهرا لرد فعل مضاد لنزعة مطابقة الطبيعة (٢) ، ونبه هذا البعض الى أن نزعة مطابقة الطبيعة في التصوير لا تقتصر على الايهام بالعمق المكاني وتفكيك القوالب المرتبطة هندسيا ، بل ان تلك « القيم اللمسية » التي أشاد بها برنسون Berenson في صدد أوركانيا Orcagna بالذات ، هي بنفس المقدار نتاج لنزعة مطابقة الطبيعة (٣) . فأوركانيا ، بما يعطيه لأشكاله من حكم تشكيلي وثقل شبه نحتي (statuesque) ، يمثل من الوجهة التاريخية

(١) قارن فيما يتعلق بالجزء التالي :
Georg Gombosi : Spinello Aretino, 1926, pp. 7-11.
(2) Ibid., pp. 12-14.
(3) Bernard Berenson : The Italian Painters of the Renaissance, 1930, p. 76 — C.F. Roberto Salvini : «Zur florent. Malerei des Trescento» «Kritische Berichte zur kunstgeschichtl. Literatur.» VI, 1937.

اتجاها لا يقل فى طابعه التقدمى عن اتجاه لورنتستى أو « تاديوجادى » بما يتمثل فى فنهما من تعميق وامتداد للمكان الذى يشغله التصوير . ولعل أوضح الدلائل على تهافت الرأى القائل اننا هنا ازاء اتجاه كان يتعمد أن يكون عتيقا (آرخيا) ، نتيجة لتأثير الرهبان الدومينيكان ، هو اعمال « الفرسك » فى الكنيسة الأسبانية لدير « سانتا ماريا نوفلا » التى كانت من أكثر الأعمال الفنية فى ذلك العصر تقدمية ، على الرغم من أنها كانت مخصصة لتمجيد جماعة الدومينيكان .

وفى القرن الخامس عشر تخلت سيينا عن مكان الصدارة فى تاريخ الفن ، على حين أن فلورنسه ، التى كانت قد بلغت عندئذ ذروة القوة الاقتصادية ، عادت الى الصف الأول مرة أخرى . وقد لا يكون فى المركز الذى أصبحت تحتله تفسير كاف لوجود فنانيها العظام ، والطابع المميز لهؤلاء الفنانين ، ولكن فيه تفسيرا لذلك الطلب المستمر على الأعمال الفنية ، ولذلك الجو المشحون بالمنافسة ، الذى انبثق منه فنانو فلورنسه . وهكذا أصبحت فلورنسه الآن ، بالاضافة الى البندقية (التى كان لها مع ذلك تطورها الخاص ، وان لم يكن مع ذلك تطورا نموذجيا) ، هى المكان الوحيد فى ايطاليا الذى يحدث داخله أى نشاط تقدمى هام فى عالم الفن ، مستقل عن أسلوب البلاط المميز للعصور الوسطى المتأخرة ، والسائد فى أوروبا الغربية . فمن الملاحظ أولا أن فلورنسه ، التى كانت تسودها الطبقة المتوسطة ، كان فهمها محدودا لفن الفروسية المستورد من فرنسا ، والذى انتشر فى بلاط أمراء شمال ايطاليا . ذلك لأن هذه المنطقة الأخيرة كانت أقرب جغرافيا الى الغرب ، وكان لها اتصال مباشر الى حد ما بالمناطق الناطقة بالفرنسية . وانا لنجد منذ النصف الثانى للقرن الثالث عشر أن روايات الفروسية الفرنسية كانت متداولة فيها ، ولم يقتصر الأمر على ترجمتها ومحاكاتها باللغات المحلية ، كما حدث فى سائر البلدان الأوروبية ، بل لقد طورت أيضا بلغتها الأصلية . فكانت أشعار الملاحم تنظم بالفرنسية ، مثلما كانت الأشعار الغنائية تكتب بلغة التروبادور (١) . صحيح أن المدن التجارية الكبرى فى وسط ايطاليا لم تكن منعزلة عن الشمال والغرب ، وأن تجارها ، الذين كانت لهم علاقات تجارية بفرنسا واقليم الفلاندر ، عملوا على نقل عناصر حضارة الفروسية الى تسكانيا ، ولكن لم يكن أحد فى هذه المنطقة يهتم بظهور ملحمة للفروسية باللغة المحلية ، أو بصورة رسمت بالأسلوب الرومانتيكى الفخم الذى يتميزبه فن البلاط والفروسية. اما فى قصور الأمراء فى وادى نهر البو ، أى فى ميلانو وڤيرونا وپادوا

(1) Adolfo Gaspary : Storia della letteratura ital., I, 1887, p. 97.
(2) Werner Weisbach : Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance, 1901, p. 13.

وراڤينا ، وفى كثير من المدن الأصغر من هذه ، حيث كانت الأسر المالكة والحكام الطغاة يحاكون فى قصورهم النمط الفرنسى بدقة ، فان روايات الفروسية الفرنسية لم تكن تقرأ بشغف بالغ فحسب ، ولم تكن تنسخ وتحاكى فحسب ، بل كانت أيضا تزين بالصور بنفس أساوب الروايات الأصلية (١). ولم يكن نشاط هذه القصور فى ميدان التصوير يقتصر على انتاج مخطوطات مصورة ، وانما امتد الى الزخارف الحائطية التى كان قوامها تصويرا لأفكار مستمدة من روايات الفروسية وموضوعات من حياة البلاط ، ومن المعارك والمسابقات ، ومناظر الصيد ومواكب الفرسان ، ومناظر اللعب والرقص ، وحكايات من الأساطير والانجيل والتاريخ ، وتصوير أبطال العصور القديمة والعصر الحاضر ، وحكايات خيالية عن الفضائل الرئيسية ، وعن الفنون الحرة ، وقبل ذلك كله ، قصص عن الحب بكل صوره وأنواعه الممكنة . وتلتزم هذه الصور عادة أسلوب النسجيات المرسمة(tapestry) ، وهو نوع الفن الذى قد يكون أصلها بأسره راجعا اليه . فهى تحاول، شأنها شأن نماذجها ، أن تبعث انطباعا باهرا ،بهيجا ، وذلك أساسا عن طريقالأزياء البراقة والسلوك الشعائرى الوقور للمجتمع الذى يصور . وتمثل الأشكال البشرية فى أوضاع تقليدية ، ولكن تراعى فيها الدقة نسبيا ، وترسم بشىء من السلاسة والبساطة ، وهو أمر يغدو مفهوما اذا أدركنا أن هذا التصوير ترجع جذوره فى الواقع الى نفس النزعة القوطية الى مطابقة الطبيعة ، التى استمد منها فن الطبقة المتوسطة فى العصور الوسطى المتأخرة بدوره . وما على المرء الا أن يتذكر بيزانللو Pisanello لكى يقدر مدى ما تدين به نزعة مطابقة فى عصر النهضة لهذه التصاوير الحائطية بخلفياتها التى هى أشبه بالخضرة ، ونباتاتها وحيواناتها التى تراعى صفاتها الحية وترسم بدقة كاملة . وأغلب الظن أن أقدم الآثار الباقية لهذا التصوير الزخرفى فى ايطاليا لا ترجع الى عهد أقدم من بداية القرن الخامس عشر ، غير ان الأمثلة الأقدم عهدا ، والتى ترجع الى القرن الرابع عشر ، ما كانت لتختلف عنها اختلافا أساسيا . والباقى منها موجود فى بيدمونت ولومباردى، وأهم الأمثلة هى تلك التى توجد فى قلعة لامانتا La Manta فى سالوتسو Saluzzo وفى پالاتسو بورروميو Palazzo Borromeo فى ميلانو . ولكننا نعرف من الشواهد المعاصرة لهذه الأعمال أن كثيرا من مقار الأمراء فى شمال ايطاليا كانت تملك بدورها زخارف حائطية غنية زاخرة ، ولا سيما قلعة كانجراندى Cangrandé فى ڤيرونا وقلعة كارارا Carrara فى پادوا . (١)

(1) Julius V. Schlosser : «Ein veronisisches Bilderbuch und die hoefische Kunst des XIV. Jahrhunderts» Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, 1895, vol. XVI, pp. 173 ff.

وعلى عكس فن القصور ، كان الطابع المميز لفن المدن الجمهورية خلال القرن الرابع عشر كنسيا فى أساسه • ولم تتغير روح هذا الفن وأسلوبه الا فى القرن الخامس عشر ، فعندئذ فقط اتخذ طابعا دنيويا يتفق مـــع المطالب الخاصة الجديدة للفن ، والنزعة العقلانية الشاملة للعصر • ومع ذلك لم يقتصر الأمر على ظهـــور أنواع فنيـــة دنيوية ، كالتصـــوير الروائى (narrative painting) والصـــور الشـــخصية ، بل ان الصـــور الدينية على وجه التخصيص أصبحت مليئـــة بالموضـــوعات الدنيوية . وعلى الرغم من ذلك فان فن الطبقـة الوسطى ظل يحتفظ بنقـــاط التقـــاء مع الكنيســـة والدين تزيد عما كان يحتفظ به فن القصور ، وظلت الطبقة الوسطى ــ فى هذا الصدد على الأقل ــ أكثر محافظة من مجتمـــع البلاط فى قصـــور الأمراء . ولـــكن منذ أواسط ذلك القرن أخذت خصائص فروسية البلاط تظهر أيضا فى فن الطبقة الوسطى من سكان المدن ، ولا سيما فلورنسه • وأخذت روايات الفروسية، التى عمل شعراء المنستريل على نشرها فى الخارج ، تتغلغل فى المستويات الدنيا من المجتمع ، بل انها وصلت فى صـــــورتها الشـــعبية الى المدن التسكانية ، غير أنها حين فعلت ذلك فقدت طابعها المثالى الأصلى،وأصبحت مجرد قراءة خفيفة (١) . وكان هذا الأدب ، قبل غيره ، هو الذى أثار اهتمام المصورين المحليين بالموضوعات الرومانتيكية ، وان كان من الواجب أيضا أن نأخذ فى اعتبارنا التأثير المباشر لفنانين مثل جنتيلى دى فابريانو Gentile de Fabriano ، ودومنيكو فنيتسيانو Domenico Veneziano الذين نشروا فى فلورنسه الذوق الفنى للبلاط ، الشـــائع فى موطنهم الأصلى ، وهو شمال ايطاليا • وأخيرا ، فان الصفوة من الطبقة الوسطى ، التى أصبح أفرادها أثرياء وأقوياء ، قد بدأت تقتبس أساليب مجتمع البلاط ، وترى فى موضوعات الفروسية الرومانتيكية شيئا خليقا بأن يقتدى به ، لا مجرد شيء غريب خارج عن المألوف •

على أن الدلائل على حدوث هذا التحول الجديد نحو أسلوب البلاط فى الفن كانت ، عند بداية القرن الخامس عشر ، قليلة نسبيا • ذلك لأن كبار فنانى الجيل الأول من ذلك القرن ، وخاصة مازاتشو Masaccio ودوناتللو Donatello ، كانوا أقرب الى فن جوتو الصارم ، بما فيه من تركيز للقالب المكانى ورسم شبه نحتى لهيئات الأشخاص ، منهم الى أسلوب القصور المتأنق والى الأنواع الرشيقة اللاهية من التصوير فى القرن الرابع عشر . وبعـــد صدمات الأزمة المالية الكبرى ، والوباء ، وثورة الصناع ، كان على هذا الجيل ان يبدأ مرة أخرى من البداية تقـــريبا .

---

(1) A. Gaspary, op. cit., I, pp. 108-9.

وأخذت الطبقة الوسطى تبدى ، فى عاداتها السلوكية كما فى ذوقها ، بساطة ورزانة وتقشفا تزيد على ما كانت تبديه من قبل • وأصبح يسود فلورنسه مرة أخرى موقف موضوعى واقعى غير رومانتيكى من الحياة ، مع نزعة جديدة مطابقة للطبيعة تتسم بالقوة والنضارة ، وهى نزعة لم يكن فى استطاعة الفهم السائد فى فن البلاط الأرستقراطى أن يتخلص منها الا بالتدريج، وبقدر ما عاد مركز الطبقة الوسطى الى التوطد. فالفن عند مازاتشو ودوناتللو الشاب كان فنا لمجتمع لايزال يناضل فى سبيل حياته ، وان كان تفاؤليا وواثقا تماما من النصر ، وهو فن عصر بطولى جديد فى تطور الرأسمالية ، أى عصر غزو وفتوحات جديدة . كذلك فان الشعور بالقوة ، الذى كان ينطوى على الثقة ، وان لم يكن ينطوى دائما على الأمان التام ، والذى تعبر عنه القرارات السياسية فى هذه السنوات، يتجلى أيضا فى الواقعية الرائعة لهذا الفن. فقد اختفت الانفعالية الوادعة، والتلاعب اللاهى بالأشكال ، والأسلوب الخطى الزخرفى ، الذى كان يميز التصوير فى القرن الرابع عشر • وأصبحت أشكال الشخصيات مرة أخرى أكثر مادية ، وأضخم كتلة ، وأكثر راحــــة واستقرارا ، فهى تقف على أرجلها بمزيد من الثبات ، وتتحرك فى المكان حركة أكثر حرية وأقرب الى الطبيعة • وهى تعبر عن القوة والنشاط والوقار والرزانة ، وهى أقرب الى التكتل منها الى النعومة المفرطة ، والى الخشونة منها الى الرشاقة • ويغلب على هذا الفن احساس مضاد فى أساسه للنزعة القوطية ــ أعنى احساسا غير ميتافيزيقى وغير رمزى وغير رومانتيكى وغير شـــعائرى • وهذا ، على الأقل ، هو الاتجاه السائد فى هذا الفن الجديد ، ان لم يكن أيضا هو الاتجاه الوحيد • والواقع أن الثقافة الفنية للقرن الخامس عشر كانت قد أصبحت من التعقيد ، وشاركت فيها مستويات وراثية وتعليمية فى المجتمع كانت من الكثرة ، بحيث يستحيل أن نكون عن طبيعتها صورة تامة التجانس ، تسرى على جميع صور هذا الفن • فالى جانب أسلوب مازاتشو ودوناتللو « الشبيه بأسلوب عصر النهضة » ، والذى كان شبه نحتى (statuesque) بصورة كلاسيكية ، يظل التراث القوطى الروحانى والتزيينى (ornamental) حيا بقوة ، ليس فقط فى فرا أنجليكو Fra Angelico ولورنتسو موناكو Lorenzo Monaco ، بل أيضا فى أعمال فنـــانين تقدميين مثل أندريا دل كاســـتانيو Andrea del Castagno وپاولو اوتشللو Paolo Uccello . ذلك لأن من المستحيل ، فى مجتمع بلغ من التمايز الاقتصادى ومن التعقد الثقافى ما بلغه عصر النهضة ، أن يختفى اتجاه أسلوبى ما بين عشية وضحاها ، حتى لو كانت الطبقة التى كانت نواتج هذا الاتجاه الأسلوبى موجهة اليها أصـــلا قد فقدت قوتها السياسية والاقتصادية ، وحلت محلها طبقة أخرى جعلت من نفسها حامية للثقافة ، أو غيرت موقفها العقلى الخاص • ومن الجائز أن أسلوب العصور

الوسطى الروحانى كان يبدو بالفعل باليا ، وفقد جاذبيته فى نظر غالبية الطبقة الوسطى ، ولكنه كان لايزال أكثر الأساليب ملاءمة للمشاعر الدينية لدى أقلية عظيمة الأهمية • وانا لنجد فى كل ثقافة بلغت من النمو حظا رفيعا أن طبقات مختلفة من المجتمع ، وفنانين مختلفين يعتمدون على هذه الطبقات ، وأجيالا مختلفة من مستهلكى الفن ومنتجيه ، الشبان منهم والمسنين ، والرواد والمتخلفين ـ كل هؤلاء يعيشون فى مثل هذه الثقافة جنبا الى جنب ، أما فى ثقافة قديمة نسبيا كعصر النهضة ، فان الاتجاهات المنفصلة لم تعد تجد أية جماعة ثقافية معينة تعبر عنها تعبيرا مطلقا دون أن تتأثر بالأخريات . ولايمكن تفسير التعارض بين الأهداف المختلفة على أساس مجرد الاحتكاك بين الأجيال المختلفة، أو «تزامن مختلف الأعمار » (١) ، فكثيرا ما تنشأ الخلافات داخل جيل واحد : اذ أن دوناتللو وفرا أنجلكو ومازاتشو ودومنيكو فينتسيانو قد ولدوا جميعا فى غضون سنوات قلائل، ومع ذلك فان بييرو دلا فرانتشسكا يفصله نصف جيل عن مازاتشو الذى كان أقرب الجميع اليه . بل ان التعارض قد يتمثل فى ذهن الفنان الواحد ذاته • ففى حالة فنان مثل فرا أنجلكو تتمزج عناصر كنسية ودنيوية ، وعناصر من العصر القوطى ومن عصر النهضة ، بدرجة من الوثوق لا تقل عن درجة امتزاج العقلانية والرومانتيكية ، وعنصر الطبقة الوسطى وعنصر البلاط ، فى فن كاستانيو وأوتشيللو ، وبيزللينو ، وجوتسولى Gozzoli • وهكذا فان الحدود الفاصلة بين المتخلفين من العصر القوطى وبين الممهدين لرومانتيكية الطبقة الوسطى ، التى هى متصلة بالأسلوب القوطى فى نواح كثيرة ، هى حدود تفتقر تماما الى أى تحدد قاطع •

ولقد عملت نزعة مطابقة الطبيعة، التى كانت هى الاتجاه الفنى الأساسى لذلك القرن كله ، على تغيير اتجاهها ، حسب التطورات الاجتماعية . فنزعة مطابقة الطبيعة عند مازاتشو ، التى تتسم بالأسلوب الشاهق monumental والبساطة المضادة للأسلوب القوطى ، والاهتمام بايضاح العلاقات والنسب المكانية ، والثراء الذى تتصف به سمات الحياة اليومية فى فن جوتسولى ، والحساسية والنفسانية عند بوتيتشللى Botticelli هذه الاتجاهات الثلاثة تمثل ثلاث مراحل مختلفة فى التطور التاريخى للطبقة الوسطى ، وهى تعلو على حياة التقشف لكى تصبح أرستقراطية مالية حقيقية • ولو نظرنا الى موضوع مستمد من الملاحظة المباشرة للحياة ، « كالرجل المتجمد » فى لوحة مازاتشو « تعميد القديس بطرس » فى كنيسة برانكاتشى Branacci لوجدنا أن هذا الموضوع كان لا يزال

(1) Wilhelm Pinder : Das Problem der Generation, 1926, p. 12 & passim.

شيئاً نادرا عند بداية القرن الخامس عشر ، ولكنه أصبح شيئا مألوفا تماما عند منتصف القرن • فهنا أصبح الاستمتاع باللحظة الفردية ، وبما هو مميز وما هو عرضي سطحي — أصبح يحتل موقعا بارزا لأول مرة . وظهرت هنا فكرة تكوين صورة للعالم مؤلفة من « وقائع صغيرة حقيقية » على نحو لم يكن معروفا من قبل فى تاريخ الفن • وأصبحت موضوعات الفن الجديد المطابق للطبيعة مشاهد من الحياة اليومية للطبقة الوسطى ، ومناظر من الشارع ومن داخل البيوت ، وحجرات نوم ومناظر زفاف ، وميلاد مريم والبشارة بوصفها مشاهد اجتماعية ، وهيرونيموس فى بيئة منزل من منازل الطبقة الوسطى ، وحياة القديسين وسط ضجيج المدن المزدحمة . ومع ذلك فمن الخطأ أن نفترض أن الفنانين كانوا يحاولون أن يقولوا : « ان القديسين ماهم الا بشر مثلنا » ، وان التعلق بموضوعات حياة الطبقة الوسطى كان علامة على تواضع ناشىء عن وعى طبقى ، بل ان الأمر على العكس من ذلك ، اذ أنهم كانوا يشعرون بفخر ينطوى على ارضاء للذات فى الكشف عن جميع تفاصيل هذه الحياة اليومية • غير أن أفراد الطبقة الوسطى الغنية ، الذين ظهروا الآن بوصفهم أشخاصا مهتمين بالفن ، لم يكونوا راغبين فى أن يبدوا أكثر مما هم على الرغم من شعورهم التام بأهميتهم • ولم تظهر أولى دلائل التغير الا منذ النصف الثانى من ذلك القرن . فقد ظهر من قبل لدى بييرو دلا فرانشسكا ميل معين الى المواقف الرزينة ، وتعلق بالقالب الشعائرى . وبطبيعة الحال ينبغى أن نذكر أنه أنتج كثيرا من أعماله لأمراء كانوا يرعونه ، وكان خاضعا مباشرة لتأثير تقاليد البلاط . غير أن الفن ظل فى فلورنسه على وجه الاجمال ، غير رسمى وخارجا عن التقاليد حتى نهاية القرن ، وان كان هنا أيضا قد ازداد بالتدريج ميلا الى الناحية الزخرفية والى التأنق ، وأصبح يسعى على نحو متزايد الى الرشاقة والنعومة • وعلى أية حال فان جمهور انطونيو دل بولاجولو Antonio del Pollajuolo واندريا دل فيروكيو Andrea del Verrocchio وبوتيتشلى وجيرلانداچو Ghirlandajo لم يعد يشترك فى شىء مع تلك الطبقة الوسطى المتقشفة المتزمتة التى كان مازاتشو ودوناتللو فى شبابه ينتجان لها .

والواقع ان العداء بين كوزيمو ولورنتسو مديتشى ، والاختلاف فى المبادىء التى كانا يمارسان سلطتهما وينظمان حياتهما الخاصة على أساسها ، يمثل بوضوح المسافة الكاملة التى تفصل بين جيليهما . فكما ان شكل الحكومة قد تغير بعد حكم كوزيمو من جمهورية ديمقراطية فى الظاهر الى امارة تخضع لحكم مطلق ، وكما أن « المواطن الأول » مع اتباعه قد أصبح اميرا مع حاشيته ، فكذلك تطورت من الطبقة الوسطى ، التى كانت من قبل بسيطة مجتهدة الى حد بعيد ، طبقة من الأعيان ، الذين

يحتقرون العمل وكسب الرزق ، ولا يريدون الا الاستمتاع بالثروات التي ورثوها عن آبائهم ، ويقضون حياتهم في لهو وفراغ . فقد كان كوزيمو لايزال رجل أعمال بالمعنى الكامل . صحيح أنه كان يحب الفن والفلسفة ، وكان يملك بيوتا « وفيلات » جميلة بنيت خصيصا له ، وأحاط نفسه بالفنانين والعلماء ، وكان في استطاعته أن يظهر علنا بمظهر رائع اذا اقتضت الظروف ذلك ، غير ان المصرف والمكتب كانا هما المركز الحقيقي لحياته . أما لورنتسو فلم يعد لديه أي اهتمام بالأعمال الاقتصادية التي كان يقوم بها جده وأجداده القدماء ، بل تجاهلها وتركها تتدهور ، وكان كل ما يهمه هو ادارة شئون الدولة ، وارتباطاته بالأسر المالكة الأوروبية ، وحاشيته في البلاط ، ودوره بوصفه رائدا ثقافيا ، وفلسفته الأفلاطونية الجديدة ، وأكاديمية الفنون التي أنشأها ، وتجاربه في الشعر ورعايته للفنون . فمن الناحية الظاهرية ظل كل شيء يحدث في اطار أشكال أبوية تنتمي الى الطبقة الوسطى . ولم يسمح لورنتسو لشخصه أو لأسرته بأن يكونوا موضوعا لعبادة ، وظلت الصور الشخصية لأفراد الأسرة ، شأنها شأن صور غيرهم من كبار مواطني المدينة ، تخدم أغراضا خاصة تماما ، ولم يكن يقصد منها أن توجه الى الجمهور ، كما كانت الحال بالنسبة الى تماثيل أي دوق كبير قبل مائة عام من ذلك العهد (١) .

ولقد وصف الجزء الأخير من القرن الخامس عشر بأنه ثقافة « جيل ثان » ، أعني جيلا من الأبناء المدللين والورثة الأغنياء ، ونظرا الى التضاد بينه وبين النصف الأول على أنه تضاد بلغ من القوة حدا يحق معه للمرء أن يتحدث عن حدوث حركة رجعية متعمدة ، وعن تراجع مقصود الى العصر القوطي ، « وثورة مضادة على عصر النهضة » (٢) . وفي مقابل هذا الفهم ، أشار البعض عن حق الى أن الاتجاه الذي يوصف هنا بأنه عودة الى العصر القوطي يشكل تيارا خلفيا كان موجودا بصورة دائمة في أوائل عصر النهضة ، ولا يبدأ في الظهور في النصف الثاني وحده من هذه الفترة (٣) . ولكن ، على الرغم من أن استمرار تراث العصور الوسطى وتشبع ذهن الطبقة الوسطى بأفكار العصر القوطي أمر واضح ، فانه مما لا يقل عن ذلك وضوحا انه كانت هناك نظرة مضادة للقوطية

---

(1) Wilhelm V. Bode : Die Kunst der Fruehrenaissance in Italian, 1923, p. 80.

(2) Richard Hamann : Die Fruehrenaissance der ital. Mal., 1909, pp. 2-3, 16-7. — Geschichte der Kunst, 1932, p. 417.

(3) Friedrich Antal : «Studien zur Gotik im Quattrocento,» Jahrb, d. Preuss, Kunstsamml., 1925, vol. 46, pp. 18 ff.

وللرومانتيكية ولروح عصر البلاط ، ظلت تســــود البورجوازية حتى منتصف القرن ، وأن النزعة الروحانية والاتجاه المحافظ والدعوة الى التمسك بالتقاليد لم تصبح هى المسيطرة حتى عصر لورنتسو . ومع ذلك فمن الواجب ألا نتخيل أن التطور حدث على نحو أدى الى تغير مفاجيء كامل فى عقلية الطبقة الوسطى ، من حالة النشاط والتركيب الديالكتيكى المرن الى حالة الجمود والسكون . فمن الممكن أن يشك المرء فى صحة الرأى القائل أن الاتجاهات المحـــافظة ، الروحانية ، المتعلقـــة بقيم البلاط والفروسية ، كانت هى المســيطرة على النصــف الثانى من القرن الخامس عشر ، بقدر ما يشك فى أن الاتجاهات التقدمية التحررية الواقعية كانت هى المسيطرة فى نصفه الأول . وكما أنه كانت هــناك ، فى العهد الأسبق ، جماعــات كان لهــا تأثير معرق للتطورات الجديدة ، الى جانب الأوساط التقدمية فى المجتمع ، فكذلك أصبحت هناك ، الى جانب الجماعات المحافظة ، عناصر تقدمية تركت طابعها فى كل مكان .

والواقع أن انســـحاب المستويات المتخمة فى المجتمــع من الحياة الاقتصادية النشطة ، وتقدم عناصر جديدة لم تكن من قبل تقوم بدور فى مخاطر اقتصاد الربح وفرصه ؛ لشغل الأمكنة الخالية ، أو بعبارة أخرى ، تقدم المستويات المعدمة فى المجتمع لتحتل مراكز الأثرياء ، وتقدم الأثرياء ليحتلوا المراكز الأرستقراطية ــ هذه الحركة من الخصائص المميزة للايقاع الدائم للتطور الرأسمالى(١) . فالمدافعون عن الثقافة ، الذين كانوا حتى الأمس ذوى عقليات تقدمية ، يشعرون ويفكرون اليوم بطريقة محافظة ، ولكن قبل أن يستطيعوا اكمال تحويل الحياة الثقافية بحيث تلائم نظرتهم الجديدة ، تظهر طبقة جديدة ذات عقلية دينامية نشــطة وتستحوذ على أدوات الثقافة ــ أعنى أنه تظهر جماعة جديدة كانت منذ جيل مضى تقف خارج مجال الثقافة ، وسوف يكون لهــا هى ذاتها ، بعد جيل لاحق ، تأثير معوق فى التطور ، بحيث تترك مكانها بدورها لجماعة تقدمية جديدة . ففى النصف الثانى من القرن الخامس عشر كانت العناصر المحافظة هى التى تمسك بالزمام فى فلورنسة ، ولكن تحول النفوذ الاجتماعى من طبقة الى أخرى لم يتوقف ، بل ظلت هناك قوى دينامية كبيرة تعمل ، وتحول دون جمود الفن والتزامه الصفات المميزة لفن القصور ، من تكلف والتزام بالتقاليد وادعاء وتظاهر . فعلى الرغم من الاتجاه الى الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة المتكلفة ، والتأنق

(1) CF. Henri Pirenne : « Les périodes de l'histoire sociale du capitalisme,» Bulletins de l'Académie Royale de Belgique, 1914, pp. 259-60, 290 passim

الفارغ ، ظهرت اتجاهات الى مطابقة الطبيعة فرضت نفسها على الحياة أهمية ، ومهما اتحد فن هذه الفترة من سمات فن القصور ، ومهما أصطبغ بالصبغة الشكلية المتصنعة ، فانه لم يتخل مطلقا ، وبصورة قاطعة ، عن الرغبة فى مراجعة اتجاهه العام والتوسع فيه . فقد ظل فنا يستمتع بالواقع ويتفتح للتجربة الجديدة . صحيح أن الطبقة التى كان هذا الفن وسيطا للتعبير عنها كانت طبقة متأنقة مدققة الى حد ما ، ولكنها لم تكن بأية حال تنفر من تلقى مؤثرات جديدة . وأدى هذا المزيج الجامع بين نزعة مطابقة الطبيعة وبين نزعة التزام التقاليد ، وبين العقلانية والرومانتيكية ، الى أن ينتج فى نفس الآن فن يتسم بطابع الاحترام الذاتى للطبقة الوسطى ، مثل فن جيرلاندا جو Ghirlandajo وفن التأنق الأرستقراطى عند ديزدريو Desiderio ، والواقعية العارمة عند فيروكيو Verrocchio والشاعرية الحالمة عند بييرو دى كوزيمو Piero di Cosimo . والفن الخلاب المرح عند بيزيللينو Pesellino والفن الحزين الناعم عند بوتيتشللى Botticelli . فاذا شئنا أن نبحث عن مقدمات أجتماعية مهدت لتغير الأسلوب الذى حدث فى أواسط القرن ، فسوف نجد من بينها تضاؤل اهتمام الجمهور بالفن . ذلك لأن حكم أسرة مديتشى الحاضر بالحياة الاقتصادية اضرارا بالغا ، وذلك نتيجة لفداحة الضرائب ، وأرغم الكثير من رجال الأعمال على مغادرة فلورنسة ونقل أعمالهم الى مدن أخرى(١) . وكانت مظاهر التدهور الاقتصادى ، من هجرة للعمال الى الخارج وانخفاض فى الانتاج ، واضحة حتى أثناء حياة كوزيمو(٢) . وتركزت الثورة فى أيد قليلة . وعلى حين أن اهتمام الأفراد بالفن كان فى النصف الأول من القرن ينتشر الى أوساط متزايدة الاتساع ، فانه قد اتجه فى النصف الثانى الى الاقتصار على أوساط أضيق . وكانت اسرة المديتشى وأسر قليلة غيرها هى المصدر الرئيسى لطلب الأعمال الفنية ، مما ترتب عليه أن قوى اتجاه الانتاج الفنى الى الطابع الأرستقراطى المدقق .

ولم يكن المصدر الذى يكلف الفنانين والمعماريين ببناء الكنائس وانتاج الأعمال الفنية الكنسية فى المدن الايطالية الحرة ، خلال القرنين الأخيرين ، هو السلطات الكنسية ذاتها فى معظم الأحيان ، بل كان هو وكلاؤها ووسطاؤها العلمانيون — اعنى المجالس المحلية والطوائف الحرفية الكبرى وطوائف الأخوة الروحية من جهة ، والأعيان ، والأسر

(1) A. Doren: Die Florent. Wollentuchind, p. 438.

(2) Ibid., p. 428.

الثرية الشهيرة من جهة أخرى (١) . وبلغت حركة البناء التى تتــولاها المجالس المحلية ، وكذلك النشاط الفنى المخصص لها ، ذروتهـــا فى القرن الرابع عشر ، عند بداية ازدهار الاقتصاد الحضرى . ففى ذلك الحين كان طموح الطبقة الوسطى لا يزال يعبر عن نفسه بأشكال جماعية، ولم يتخذ سمات أقرب الى الطــابع الشخصى الا فيما بعد . وكانت المجالس المحلية الايطالية تنفق اموالها على هذا النشاط الفنى ، تماما كما كانت تفعل دول المدينة اليونانية من قبل . ولم يقتصر الأمر على فلورنسه وسيينا ، بل ان مجالس محلية صـــغيرة ، مثل پيزا ولوكا Lucca ، كانت بدورها حريصة على القيام بدورها ، واستنزفت مواردها بالافراط فى طلب الأعمال الفنية . وفى معظم الأحيان كان الحكام الأفراد الذين يستولون على زمام السلطة ، يواصلون أوجــه النشاط الفنى للمجالس المحلية ، بل يتجاوزونها فى انفاق مواردهم . فقد كانوا يضمنون لأنفسهم ولحكومتهم أفضل دعاية عن طريق ارضاء غرور سكان المدن ، وتقديم أعمال فنية اليهم كان هؤلاء السكـــان هم عادة الذين يدفعون تكاليفها فى نهاية الأمر . وهذا يصدق ، مثلا ، على تشييد كاتدرائية ميلانو ، على حين ان نفقات بناء «الشرتوزا Certosa» فى باڤيا كانت كلها مدفوعة من الخزينة الخاصة لأسرتى فيسكونتى وسفورتسا Sforza (٢) .

ولم تكن أوجه النشاط الفنية للطوائف الحرفية تقتصر فى ايطاليا، كما فى غيرها من البلدان ، على تشييد وتزيين قاعاتها ومنصاتهـــا ، وانما كانت تمتد الى الاشتراك المباشر فى المشروعات الفنية ، ولاسيما مبانى الكنائس الكبرى فى المجالس المحلية للمدن . ولقد كانت هـــذه المهام من اختصاص الطوائف الحرفية فى ايطاليا منذ البداية ، وازداد نطاقها اتساعا بتضاؤل الدور السياسى والاقتصـــادى الذى تقوم به الجماعات الحرفية . غير أن الطوائف لم تكن فى معظم الأحيان سوى اجهزة للخبرة والاشراف فى يد المجالس المحلية ، مثلما كانت هـــذه بدورها ، فى كثير من الأحيان ، مجرد واسطة لمؤسسات خاصة . ومن الواجب الا ينظر مطلقا الى الجماعات الحرفية على انها كانت راعيـــة لجميع المشروعات الفنية التى كانت تتولى ادارتها ، أو حتى على انهـــا صاحبة الفكرة فيها ، فقد كان دورها يقتصر فى كثير من الأحيان على الاشراف على الأموال المخصصة للمبانى ، وعلى اكمالها — على احسن الفروض — بقروض أو تبرعات من أعضاء الطائفة (٣) . وكانت الطوائف

(1) CF. Martin Wackernagel : Der Lebensraum des Kuenstlers in der Florent. Renaissance. 1938. p. 214.
(2) A. Doren : Ital. Wirtschaftsgesch., I, pp. 561-2.
(3) A. Doren : Das Florent. Zunftwesen, p. 706.

تكون ، للاشراف على العمليات التى يعهد بها اليها ، لجانا للبنـاء من بين صفوفها ، تتألف من عدد يتراوح بين أربعة أعضاء واثنى عشر عضوا، تبعـا لحجم العمليـة . وكانت هذه اللجان تنظم مسـابقات ، وتقـوم بتكليف الفنانين بالأعمال ، وتبدى رأيها فى تصـميماتهم ، وتشرف على تنفيذ العمل ، وتقدم المواد ، وتصفى الأجور . فاذا كان نقد العمـل الفنى والتطبيقى يقتضى معرفة خاصة، فانهم كانوا يستدعون أخصائيين يقدمون المشورة اليهم (١) . وبمثـل هـذه الموارد ، أشرفت جمـاعة « آرتى دلا لانا Arte della Lana » على بناء الكاتدرائية وبرج الأجراس Campanile فى فلورنسه ، وجماعة كاليمالا Calimala على العمل فى هيكـل التعميد وكنيسـة سان مينياتو S. Miniato ، وجمـاعة آرتى دلا سيتا Arte della Seta على بناء مستشفى الأطفال المشردين . وأوضـح مثال لما كان يحدث عـادة فى المسـابقات هو تاريخ الأبواب البرونزية لهيكل التعميد . ففى عام ١٤٠١ نظمت جمـاعة الكاليمـالا مسابقة مفتوحة لصنع هذه الأبواب . واختير من بين المتنافسين على المسابقة ستة فنانين ، بعـد التصفية ، كان من بينهم برونللسكى وجيبرتى Ghiberti وجاكوبو دلا كويرشا Jacopo della Quercia . وأعطى هؤلاء مهلة مقدارها سنة لانتاج نقش بارز من البرونز ، لابد أن موضوعه كان قد وصف بدقة ، وذلك نظرا الى التشابه فى موضوعات الأعمال التى ظلت محفوظة . وتكلفت جماعة الكاليمالا بنفقات الانتـاج وبمعيشة الفنان خلال المسابقة . وقامت هيئة تحكيم عينتها الطائفـة الحرفية ، تتألف من أربعة وثلاثين فنانا معروفا ، باصـدار الحـكم النهائى على النماذج المقدمة .

أما الأعمال الفنية التى كانت الطبقة الوسطى تطلب من الفنـانين انتاجها فكانت فى البداية تتألف أساسا من هدايا للكنائس والأديرة ، ولم تبدأ هذه الطبقة فى طلب أعمال دنيوية ، وأعمال تستهدف أغراضا خاصة ، بأعداد كبيرة ، الا قرب منتصف القرن . فمنـذ ذلك الحين أصبحت بيوت المواطنين الأثرياء من أفراد الطبقة الوسطى ، وكذلك قلاع الأمراء والنبلاء وقصورهم ، تزدان بالصور وأعمال النحت . ومن الطبيعى أن اعتبارات الزهو ، والرغبة فى الظهور ، وفى أن يترك المرء أثرا يخلده ، كانت تقوم فى جميع أوجه النشاط الفنى بدور لا يقل عن الدور الذى يقوم به ارضاء الحاجات الجمالية الخالصة ، ان لم يفقه اهمية . ومن الحقائق المعروفة ان هذه الاهتمامات كانت موجودة بالفعل فى حالة الأعمال الفنية التى توهب للكنيسـة . ولكن الظروف كانت قد تغيرت الى حد أصبحت معه أشهر الأسر ، كأسرة ستروتسى

(1) Ibid., pp. 709 10.

Strozzi وكوارتيزى Quartesi وروتشللاى Rucellai ، تبدى من الاهتمام بقصورها ما يفوق بكثير اهتمامها بالكنائس العائليـــة . وربما كان چوڤانى روتشللاى خير من يمثل النمط الجديد من السيد الذى يرعى الفن بعقلية دنيوية (١) . فهو ينحدر من أسرة كبيرة اكتسبت ثروتها من صناعة الصوف ، وينتمى الى الجيل الذى جعل من الاستمتاع بالحياة هدفا له ، وهو الجيل الذى بدأ ينسحب من ميدان الأعمـال التجارية والصناعية خـــلال حكم لورنتسومديتشى .وهو يكتب فى المذكرات التى دون فيها سيرته الذاتيـــة ، وهى من أشهر المذكرات الشخصية فى ذلك العصر ، فيقول : « لقد ظللت حتى الآن لا أفعـــل شيئا طوال خمسين عاما سوى كسب المال وانفاقه ، وتبين لى بوضوح أن انفاق المال فيه من اللذة ما يفوق كسبه » . وهو يقول عن مؤسساته الكنسية انهـا قد جلبت له ، وما زالت تجلب ، أعظم الرضـاء ، اذ أنها شاهد على المجد الالهى ، فضلا عن مجد المدينة ، وعن ذكراه الخاصة . غير أن چوڤانى روتشللاى لم يكن مجرد مؤسس ومشيد ، بل كان أيضا جامعا للأعمال يملك أعمالا لكاستانيو الفنية : اذ كان Castagno وأوتشللو ، ودومينيكو ڤينيتسيانو D. Veneziano وانطونيو بولاجولو A. Pollajuolo وڤيروكيو Verrocchio وديزيدريو داستينيانو Desiderio da Settignano وغيرهم . وبهذه المناسبة ، فان تطور ذواقة الفن من مؤسس الى جامع للأعمـال الفنية ، يمكن تتبعه على أفضل نحو ممكن اذا تأملنـا أسرة المديتشى . ذلك لأن كوزيمو كان لا يزال ، قبـل كل شىء ، مؤسسـا لكنائس سان ماركو ، وسان كروتشه ، وســان لورنتســو ، و« البادبا Badia » فى مدينة فيزولى ، أما ابنه بييرو فكان جامعا منتظمـا للأعمال الفنية ، وأما لورنتسو فقد اقتصر على الجمع وحده .

وهناك ارتباط تاريخى وثيق بين جامع الأعمال الفنية والفنان الذى يعمل مستقلا عن عملائه . فهما يظهران فى عصر النهضة جنبا الى جنب وفى وقت واحد . ومع ذلك فان التغير لم يحدث كله دفعة واحدة ، بل انه يمثل عملية طويلة . ففن عصر النهضة المتقدم كان لايزال يحمل ، على وجه العموم ، طابع العمل المصنوع ، وكان يتفاوت تبعا لطبيعة المهمة التى كان يكلف بها الفنان ، بحيث أن نقطة بداية الانتاج لا تتمثل ، غالبا ، فى الدافع الى الخلق ، وفى التعبير الذاتى والالهام التلقائى للفنان ، وانما كانت تتمثل فى المهمة التى يحددها العميل . وعلى ذلك فلم تـكن السوق قد خضعت بعد لتحكم العرض ، بل كانت خاضعة لتحكم الطالب(٢)

(١) قارن بالنسبة الى ما سيأتى :
M. Wackernagel, op. cit., p. 234.
(2) CF. Ibid., pp. 9-10.

وكان كل انتاج لايزال له هدفه النفعى الذى يمكن تحديده بدقة ، ولايزال يرتبط عينيا بالحياة العملية . فالطلب الذى كان يقدم الى الفنان كان يخصص ، مثلا ، لعمل يوضع على مذبح كنيسة يعرفها الفنان ، أو لصورة دينيه فى غرفة محددة ، أو صورة شخصية لفرد فى العائلة ، تعلق على جدار معين ، وكل قطعة من النحت يقصد منها منذ البداية أن توضع فى مكان محدد ، كما ان كل قطعة من الاثاث لها أية أهميـــه كانت تخصص لجزء محدد من داخل البيت . أما فى أيامنا هذه ، التى تسودها الحرية الفنية ، فقد أصبح من المعتقدات التى يسلم بها دون برهـــان انه كان هناك حتما شىء نافع ومفيد فى الضغط الخارجى الذى كان الفنان فى العصور الأقدم عهدا مضطرا الى الخضوع له ، ولكنه كان أيضـــا يملك من الوسائل ما يمكنه من الخضوع له . ويبدو أن النتائج تبرر هـــذا الاعتقاد . ومع ذلك فان الفنانين الذين تأثروا بهذا الضغط كان لهم رأى مخالف فى المسألة ، فقد حاولوا أن يتحرروا من هذه القيود المفروضة على حريتهم بمجرد أن كانت الظروف فى سوق الفن تســمح بذلك . وقد حدث ذلك عندما حل الهاوى ، والذواقة ، وجامع الأعمال الفنية ، محل المستهلك البحت للفن ــ اى عندما حل محله ذلك النوع الحديث من المستهلك ، الذى لم يعد يطلب من الفنــــان مايحتاج اليه ، وانما يشترى ما هو معروض . وكان ظهور هذا النوع من المستهلك فىالسوق يعنى نهاية الفترة التى كان فيها المستهلك والمشترى هو وحده الـــذى يتحكم فى الفن ، كما انه أتاح فرصا جديدة لم تكن متاحة من قبل على الاطلاق ، للفنان الحر المستقل .

ويعد القرن الخامس عشر أول فترة منذ العصر الكلاسيــكى بقيت لنا منها مجموعة كبيرة من أعمال الفن الدنيوية ، وهى أعمال لا تشتمل فقط على امثلة عديدة للأنواع المعروفة من قبل ، كالرســـوم الحائطية واللوحات ذات المضمون الدنيوى ، والقمـــاش المزخرف ، والمطرز ، واعمال الحدادة ، والدروع ، بل تشتمل أيضا على اعمال متعددة من نوع جديد كل الجدة ــ كانت قبل كل شىء من انتاج الثقافة المنزليــة الطبقة الوسطى الـكبيرة الجديدة ، وهو انتاج يختلف أساســـا عن أسلوب القصور الفخم القديم ، اذ كان أساسه الراحة والجو العائلى الهادىء : ففيه نجد الحوائط المجلدة بزخارف غنية ، والصناديق الملونة والمحفورة (cassoni) ، والأسرة المشغولة بدقة ، والصور الدينية المنزلية فى أطر مستديرة براقة (tondi) ، والأطباق المزخرفة التى تقدم هدايا لربات البيوت المصونات (dischi di parto) فضـــلا عن أنواع أخرى من الآنية الخزفية (majolica) ، وكثير غيرها من منتجات الفن التطبيقى . كل هذا الانتاج يتسم بتجانس شبه تام بين الفن والصنعة ، وبين الفن

الجميل والزخرف المحض ، ولم يطرأ تغيير الا بعـــد أن تم الاعتراف باستقلال الفن الذى لا غرض له ولا فائدة ، وأصبح هذا الفن يوضع فى مقابل الطبيعة الآلية لنتاج الصنعة البحت . فعندئذ فقط انتهت الوحدة الشخصية بين الفنان والصانع الحرفى ، وبدأ المصور يخلق صوره من وجهة نظر تختلف عن تلك التى كان يستلهمها رســام الصناديق والأطر الحائطية والرايات وأقمشة السروج والأطباق والقدور . ولـكن الفنان بدأ عندئذ يستقل أيضا عن رغبات راعيه ، ويزداد اهتمامه تركزا على انتاج الفن بوصفه سلعة يمكن أن تباع . ولو نظرنا الى الأمر من زاوية الفنان ، لـكانت هذه هى المقدمة التى أدت الى ظهور الهاوى ، والذواقة وجامع الأعمال الفنية . أما من وجهة نظر المستهلك ، فان المقدمة التى أدت الى هذه النتيجة هى النظرة الشكلية ، غير النفعية الى الفن ــ أعنى نوعا بدائيا من « الفن لأجل الفن » . وكانت الظاهرة التى اقترنت مباشرة بظهور جامع الأعمال الفنية ، والتى ترتبت على العلاقة اللاشخصية بين المشترى وبين الفنان وعمله ، هى تجارة الفنون الجميلة . على أن تجارة الأعمال الفنية ، على نحو مستقل عن منتجيها ، كانت لا تكاد تعرف فى القرن الخامس عشر ، الذى لم تكن توجد فيه الا حالات قليلة من الجمع المنظم للأعمال الفنية ، ولم تظهر هذه التجارة الا فى القرن التالى ، مع بداية الطلب المنظم على آثار الماضى والتوسع فى شراء أعمال مشاهير الفنانين الأحياء (١) . وكان أول تاجر معروف لنا بالاسم فى الفنـــون الجميلة هو جوڤانى دلا پالا Giov. Batt. della Palla الفلورنسى ، الذى ظهر على المسرح عند بداية القرن السادس عشر . فكان يقدم فى فلورنسه طلبات للأعمال الفنية ويحصل عليها لحساب ملك فرنسا ، ولا يقتصر على الشراء من الفنانين ، بل يشترى أيضا من الأفراد الذين يملكون مثل هذه الأعمال . وسرعان ما ظهرت أيضا حالات كان التاجر فيها يطلب الى الفنان عمل صور لغرض المضاربة ، آملا أن يعيد بيعها بربح(٢) .

ولقد كان المواطنون الأثرياء المشهورون لجمهوريات المدن يرغبون فى التأكد من أن شهرتهم ستخلد بعد موتهم ، وان كانوا قد اضطروا الى ضبط أنفسهم الى حد ما فى أسلوب حياتهم ، مراعاة منهم لمشـــاعر مواطنيهم الآخرين . وكانت الهبات المقدمة الى الـكنـائس هى أنسب وسيلة يضمنون بها شهرة خالدة دون أن يجلبوا على أنفسهم ســخط الجماهير . وهذا من الأسباب التى تعلل عدم تطابق الفن الـكنسى مع الفن الدنيوى حتى فى النصف الأول من القرن الخامس عشر . فلم تعد التقـوى هى أهم دافع يكمن من وراء تقديم الهبـات المخصصة لفــن

(1) Ibid., p. 291.
(2) Ibid., pp. 289-90.

الـكنيسـة . مثال ذلك أن كاسـتلو كواراتيزى Castello Quartesi أراد ان يقدم الى كنيسة سانتو كروتشه واجهة ، ولـكنه عندما رفض السماح بوضع شعاره الحربى عليها ، تخلى عن المشروع برمته(١). وحتى افراد أسرة المديتشي كانوا يفضـلون اضفـاء طابع كنسي على رعايتهم للفنون . وعلى أية حال فان كوزيمو كان يحـاول أن يخفى مصروفاته الخاصة على الفن بدلا من أن يعلنها جهرا . وعملت أسر پاتسى Pazzi وبرانكاتشى Brancacci وباردى Bardi وساساتى Sassatti وتورنابونى Tornabuoni وستروتسى Strozzi وروتشللاى Rucellai على تخليد أسمائها ببناء الـكنائس الصغيرة وزخرفتها . وكانوا يستعينون لهـذا الغرض بأعظم الفنانين في ذلك العصر . فقد كان برونللسكى هـو الذى بنى كنيسة أسرة پاتسى Cappella dei Pazzi . وقام مصورون مثـل مازاتشـو ، وبالدوفينتى Baldovinetti ، وجيرلانداجو Ghirlandajo وفيليپينو ليپى Filippino Lippi ببناء كنائس أسر برانكاتشى وساسيتى Sassetti وتورنابولى وستروتسى . ومن المشـكوك فيه جدا أن يكون افراد أسرة المديتشى هم أبعد أصدقاء الفن هؤلاء عن الأنانية ، وأكثرهم ذكاء . ويبدو ان كوزيمو كان هو صاحب الذوق الأكثر صلابة واتزانا من بين الشخصيتين اللتين حازتا أعظم شهرة فى أسرة مديتشى . ولكن أليس من الجائز أن الذى كان أكثر اتزانا انما كان عصره ؟ انه على أية حال كان يستعين بدوناتللو ، وبرونللسكى ، وجيبرتى ، وميكلوتسـو Michelozzo وفرا انجليكو Fra Angelico ولوكا دلا روبيا Luca della Robbia ، وبنوتسو جوتسولى Benozzo Gozzoli وفرا فيليپو ليپى . ولا جدال فى أن دوناتللو ، الذى كان أعظمهم جميعـا ، كان يجـد فى شخص روبرتو مارتللى Roberto Martelli صديقا أشد حماسة ، والا فلماذا رحل من فلورنسـه مرارا، لو كان كوزيمو قد قدر قيمته الحقيقية. صحيح أن فسپازيانو بستيتشى Vespasiano Bisticci يقول فى مذكراته « ان كوزيمو كان صديقا عظيما لدوناتللو وجميع المصورين والنحاتين». ومع ذلك فانه يمضى بعد ذلك فيقول : « لمـا كان قد بدا له أنه لا توجد لدوناتللو سوى أعمال بسيطة ، ولمـا كان يؤسفه أن يظل دوناتللو خاملا ، فقد كلفه بعمل محاريب وأبواب كنيسة سان لورنتسو » (٢) . ولـكن لمـاذا يكون فنان مثل دوناتللو مهددا بالبطالـة فى هذا العصر الذهبى للفن ؟ ولمـاذا يتخذ تكليف دوناتللو بالقيام بعمل ما صبغة المكرمة الخاصة ؟

---

(1) Robert Saitschick : Menschen und Kunst der ital. Renais., 1903, p. 188.

(٢) هذا النص مقتبس من كتاب :
Alfred v. Reumont.: Lorenzo de Medici, 1883, II, p. 121.

ولو شئنا أن نقدر مدى فهم لورنتسو مديتشي للفن لواجهتنا صعوبة مماثلة ، لعلها صعوبة أكبر • فقد دأب الباحثون على أن يعدوا من مظاهر تقديره للفن ، ارتفاع مستوى مواهب حاشيته وتنوع هذه المواهب ، كما قيل ان الشعور الفياض بالحياة،الذى يعبر عنه الشعراء والفلاسفة والفنانون الذين كان يشجعهم ، انما كان منبثقا من شخصيته هو • ومنذ أيام فولتير أصبح عصره يقرن بعصر بركليز ، وامارة أغسطس ، والقرن العظيم (*) Grand Siècle بوصـــفه فترة من الفتـــرات الســـعيدة فى التـــاريخ البشرى • ولقد كان هو ذاته شاعرا فيلسوفا ، جامعا للأعمال الفنية ، ومؤسسا لأول أكاديمية للفن فى العالم • وانا لنعرف أهمية الدور الذى لعبته الأفلاطونية الجديدة فى حياته ، وما كان يدين به شخصيا لهذه الحركة، كما أن تفاصيل علاقاته الودية مع فنانى عصره معروفة . فمن المعروف أن ڤيروكيو Verrocchio كان يرمم الأعمال الفنية القديمة له ، وأن جوليانودا سانجاللو Giuliano da Sangallo قـــد شـــيد من أجـــله فيلاكاجانو Villa da Cajano وجناحا فى كنيسة سانتو سبيريتو، وأن أنطونيو بولا جولو قام بأعمال كثيرة له ، وأن بوتيتشللى وفيليبينوليبى كانا صديقين مقربين اليه •ومع ذلك،فلنتصور عدد الأسماء التى لاتتضمنها هذه القائمة ! ان لورنتسو لم يقتصر على الاســتغناء عن خدمات بندتودا ماجانو الذى شيد قصر ستروتسى Palazzo Strozzi ، وبيروجينو، الذى أمضى سنوات طويلة فى فلورنسه خلال حكمه ، بل انه لم يستفد أيضا من ليوناردو ، أعظم الفنانين منذ دوناتللو ، الذى يبدو انه غادر فلورنسه نظرا الى عدم الاعتراف به ، واضطر الى الانتقال الى ميلانو • ومن الجائز أن استقلاله التام عن الحركة الأفلاطونية الجديدة (١) يفسر عدم اهتمام لورنتسو به . فالأفلاطونيةالجديدة، شأنها شأنالمثاليةالأفلاطونية ذاتها، كانت تعبيرا عن نظرة تأملية خالصة الى العالم ، وهى ، ككل فلسفة ترجع الى الأفكار الخالصة وترى فيها المبادىء الوحيدة الموثوق منها ، كانت تنطوى على عزوف عن الأشياء الموجودة فى « الواقـــع المـــألوف » • وكانت تترك مصير هذا الواقع لمن لديهم السـلطة بالفعل . ذلك لأن الفيلسـوف الحقيقى لا يصبو – كما رأى فيتشينو Ficino – الا الى الموت بالنسبة الى الواقع الزمنى والحياة بالنسبة الى عالم الأفكار الأزلى(٢) •ومن الواضح أن فلسفة كهذه لابد أن تجتذب شخصا مثل لورنتسو ، الذى كان قد أزال آخر آثار الديمقراطية ، وكان يرفض كل نوع من الايجابية السياسية (٣) . وعلى

* القرن السابع عشر فى فرنسا ، الذى كان حكم لويس الرابع عشر يشغل أهم جزء منه • (المترجم)

(1) Ernst Cassirer : Individualismus und Kosmos in der Philos. der Renais., 1927, pp. 177-8.
(2) Richard Hoenigswald : Denker der ital. Renaiss., 1938, p. 25.
(3) CF. Anthony Blunt : Artistic Theory in Italy, 1940, p. 21.

أية حال فان المذهب الأفلاطونى ، الذى يسهل تخفيفه وترجمته الى صيغة شعرية بحتة ، لابد أنه كان يوافق ذوقه .

والواقع أنه لا شيء أدل على طريقة لورنتسو فى رعاية الفن من علاقته بالفنان برتولدو Bertoldo . ذلك لأن هذا النحات المتأنق ، الذى كان مع ذلك ضئيل الأهمية نسبيا ، كان أقرب فنانى عصره اليه . اذ كان برتولدو يعيش معه ، ويجلس يوميا الى مائدته ، ويرافقه فى أسفاره،وكان صفيه ومستشاره فى الأمور الفنية ، ومدير أكاديميته . وكان يتميز بحب الدعابة ، وبمعرفة أصول السلوك ، وكان يحتفظ على الدوام بمسافة بينه وبين سيده ، احتراما منه له ، على الرغم من وثوق الصلة بينهما، وكان رجلا ذا ثقافة رفيعة ، لديه موهبة الاندماج بذكاء فى أفكار سيده ورغباته الفنية ، وكان رجلا ذا قيمة شخصية رفيعة ، وان كان مع ذلك على استعداد للامتثال والخضوع على نحو مطلق ، وبالاختصار ، فقد كان هو فنان البلاط المثالى (١) . ولابد أن لورنتسو كان يجد لذة كبرى فى التمكن من مساعدة برتولدو فى عمله وهو «يضع أقاصيص خرافية معقدة غريبة، كانت أحيانا تافهة كل التفاهة ، كما يضع أساطير كلاسيكية » (٢) ، وكان يجد لذة كبرى حين يراه يحقق اتجاهه العلمى ذا النزعة الانسانية، وأحلامه الأسطورية ، وأخيلته الشاعرية . وعلى أية حال فان أسلوب برتولدو ، واقتصاره على استخدام مادة البرونز المترفعة ، التى هى متينة باقية على الرغم من مرونتها ، وكذلك نوع التكوينات الرقيقة الأنيقة ذات الأشكال الصغيرة ، كان يتفق الى أبعد حدود مع تصور لورنتسو للفن . فقد كان شغفه بالفنون الصغرى أمرا لاشك فيه . اذ لم يكن يملك من الأعمال الكبرى للنحت الفلورنسى الا أقل القليل(٣) ، أما الجزء الهام من مجموعته الفنية فكان يتألف من المجوهرات والأحجار الكريمة المنقوشة(٤) . وكان هذا النوع من أنواع الفنون جزءا من التراث الكلاسيكى،وعلى هذا الأساس كان يفضله . والواقع أنه كان من أهم المميزات التى حببت اليه فن برتولدو أن هذا الفن قد اتخذ لنفسه أسلوبا كلاسيكيا وموضوعا كلاسيكيا . فكل نشاط لورنتسو بوصفه راعيا للفن وجامعا له ، لم يكن سوى هواية سيد عظيم . كما أن مجموعته هى فى نواح متعددة أشبه بدولاب الطرائف عند أى أمير ، فكذلك كان ذوقه فى عمومه ، وشغفه بما هو رقيق ثمين ، وتافه ومتكلف ، يقترب فى جوانب عديدة من ميل أى حاكم محدود الأفق الى أسلوب الروكوكو .

---

(1) Wilhelm v. Bode : Bertoldo und Lorenzo di Medici, 1925, p. 14.
(2) Wilhelm v. Bode : Die Kunst der Fruehrenaiss., p. 81.
(3) Jakob Burckhardt : Beitraege zur Kunstgesch Italiens, 1911, 2nd edit., p. 397.
(4) Lothar Brieger : Die grossen Kunstsammler, 1931, p. 62.

ولقد نمت فى القرن الخامس عشر مراكز هامة أخرى لرعاية الفن ، الى جانب فلورنسه ، التى ظلت أهم مركز فنى فى ايطاليا حتى نهاية القرن — وكان أهم هذه المراكز بلاط فيرارا ، ومانتوا ، وأوربينو . وكان بلاط هذه المدن يقتفى أثر بلاط المدن الايطالية الشمالية فى القرن الرابع عشر ، فهو يدين له بمثله العليا المنتمية الى عصر رومانتيكيه الفرسان ، وكذلك بتراث أسلوب حياته الذى كان رسميا تماما ، مخالفا لأسلوب حياة الطبقة الوسطى ۰ ومع ذلك فقد كان من المستحيل ألا يتأثر بلاط هذه المدن بالروح الجديدة للطبقة الوسطى ، بما فيها من عقلانية تستهدف كفاءة الانتاج ، وتتحرر من التقاليد ۰ صحيح أن روايات الفروسية القديمة كانت لاتزال تقرأ ، ولكن الموقف الذى اتخذ حيالها أصبح موقفا جديدا ، أكثر انعزالية، يشوبه شيء من السخرية ۰ وهكذا نجد فنانين يعالجون موضوعات عصر الفروسية بروح جديدة ، تنظر اليها من بعيد دون أن تأخذها تماما مأخذ الجد ، وكان من هؤلاء الفنانين لويجى بولتشى L. Pulci فى فلورنسه التى تسودها الطبقة الوسطى ، بل كان منهم بوجاردو Bojardo فى فيرارا التى يتحكم فيها مجتمع البلاط ۰ وظلت الصور الحائطية فى القلاع والقصور تحتفظ بذلك الجو الذى كان مألوفا الى حد بعيد من القرن السابق ، وظلت الموضوعات المفضلة للتصوير الفنى هى موضوعات الأساطير الكلاسيكية والتاريخ الكلاسيكى ، والأقاصيص الخرافية التى تدور حول الفضائل والفنون ، وشخصيات الأسرة الحاكمة ، ومناظر من حياة البلاط ، ومع ذلك فان الروايات القديمة لم تكن تستعمل بوصفها مصادر الا فى أندر الأحوال(١) ۰ على أن التصوير ليس هو الوسيلة الملائمة لمعالجة أى موضوع بطريقة ساخرة ۰ وهناك أمثلة لها دلالتها على فن البلاط فى القرن الخامس عشر فى مكانين هامين : الصور الحائطية لفرانشسكو كوسا F. Cossa فى قصر سكيفانوجا Schifanoja فى فيرارا ، وأعمال « الفرسك » التى قام بها مانتينيا Mantegna فى مانتوا ۰ ولقد كان الارتباط أقوى ، فى فيرارا ، مع الفن القوطى الفرنسى المتأخر ، أما فى مانتوا فكان الارتباط أقوى مع النزعة الايطالية الى مطابقة الطبيعة ۰ ومع ذلك ففى كلتا الحالتين كان الاختلاف عن فن الطبقة الوسطى فى نفس الفترة اختلافا فى الموضوع أكثر منه فى الشكل ۰ ولم يكن « كوسا » يختلف أساسا عن بيزيللينو ، كما أن مانتنيا يصف الحياة فى بلاط لودوفيكو جونزاجا Ludovico Gonzaga بأسلوب فيه من المطابقة المباشرة للطبيعة ما يكاد يعادل أسلوب جيرلانداجو ، مثلا ، فى وصفه لحياة أعيان فلورنسه ۰ أما الفوارق بين الأذواق الفنية للبيئتين فقد تم تقريبها من الجانبين الى حد بعيد ۰

(1) J. v. Schlosser, op. cit., p. 194.

ولقد كانت الوظيفة الاجتماعية لحياة البلاط هى ضمان تأييد الجمهور وولائه للبيت المالك • فلم يكن أمراء عصر النهضة يريدون خداع الشعب فحسب ، بل كانوا أيضا يريدون التأثير فى طبقة النبلاء وربطها بالبلاط(١). ومع ذلك فانهم لم يكونوا معتمدين على خدماتها ، ولا على صحبتها ، بل كان فى امكانهم استخدام أى شخص ، أيا كان منشؤه ، مادام شخصا نافعا(٢) • ومن هنا كان البلاط الأمراء الايطاليين فى عصر النهضة يختلف عن بلاط العصور الوسطى فى تركيبه ذاته ، اذ كان يقبل ضمن الحاشية أفرادا من المغامرين والتجار الذين وصلوا الى الثراء دون أن يتميزوا بحسب عريق ، كما كان يضم أدباء انسانيين (*) من عامة الناس ، وفنانين من أصول وضيعة ـ تما كما لو كانت لديهم كل المؤهلات الاجتماعية التقليدية• وعلى عكس المجتمع الأخلاقى الصغير الذى كان سائدا فى قصور عصر الفروسية ، نجد فى قصور هؤلاء الأمراء نوعا متحررا نسبيا من حياة «الصالونات» التى كانت فى أساسها عقلية، وكانت هذه الحياة، من جهة، استمرارا للثقافة الجماعية الاجتماعية لأوساط الطبقة الوسطى ،على النحو الذى ورد وصفه فى « الديكاميرونى Decamerone» ، وفى «باراديزو ديلى ألبرتى Paradiso degli Alberti كما أنها تمثل ، من جهة أخرى ، المرحلة التمهيدية فى تطور تلك الصالونات الأدبية التى أصبحت تقوم بدور عظيم الأهمية فى الحياة العقلية لأوروبا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر • وعلى الرغم من أن النساء كن يشتركن فى الحياة الاجتماعية الأدبية منذ البداية ، فانهن لم يكن مركز صالونات البلاط فى عصر النهضة ، وفيما بعد أصبحن هن المركز فى عصر صالونات الطبقة الوسطى، ولكن بمعنى يختلف كل الاختلاف عما كن عليه فى عصر الفروسية • وبهذه المناسبة ، فان الأهمية الثقافية للمرأة ليست الا تعبيرا آخر عن النزعة العقلانية لعصر النهضة • فقد كانت المرأة تعد ندا عقليا للرجل ، ولكنها لا تعد متفوقة عليه ولنقتبس كلمة من كتاب « رجل البلاط Il Cortegiano

(1) Georg Voigt: Die Wiederbelebung des classischen Altertums, 1893, 3rd. edit., I, p. 445.

(2) J. Burckhardt : Die Kulture der Renaiss., I, p. 53.

(*) يطلق اسم « النزعة الانسانية humanism » على ذلك الاتجاه الفكرى والأدبى الذى ظهر فى مطلع العصر الحديث،وكان يتسم بالوقوف فى وجه التفكير المدرسى (الاسكلائى) وسيطرة الكنيسة الروحية فى العصور الوسطى • وكان المثل الأعلى لهذه الحركة هو الثقافة الانسانية الخالصة ، واستكشاف أعمال الثقافات الكلاسيكية القديمة فى الفن والفكر والأدب • وكانت « النزعة الانسانية » هى التى استهلت عصر النهضة والاحياء فى أوروبا• وبالاختصار ، فان هذا اللفظ يستخدم هنا بمعناه الفنى المحدد ، المتعلق بعصر معين ، لا بمعناه العام الذى يدل على كل اتجاه انسانى دون تحديد •

(المترجم)

تقول « ان كل ما يستطيع الرجل أن يفهمه ، تستطيع المرأة بدورها أن تفهمه » ، ومع ذلك فان الشهامة التى يطالب كاستيلونى Castiglione رجل البلاط بأن يتحلى بها ، لم تعد تشترك فى الكثير مع عبادة النساء لدى الفرسان . فعصر النهضة عصر ذكور . وكان من الظواهر الاستثنائية أن توجد نســاء مثل لوكريســتيا بورجا Lucrezia Borgia ، التى كانت تشرف على البلاط فى نيبى Nepi ، أو حتى ايزابيلا ديستى J. d'Este ، التى كانت محــور البــلاط فى فيرارا ومانتــوا ، والتى لم تقتصر على أن يكون لها تأثير حافز فى شعراء الوسط المحيط بها ، بل يبدو أيضا أنها كانت ذواقة للفنون التشكيلية . أما فى الحالات الأخرى تقريبا فكان أهم محبى الفن ورعاته من الرجال .

ولقد كانت حياة البلاط فى عصر الفروسية الوســيط قد أدت الى خلق نظام أخلاقى جديد ، ومثل عليا جديدة فى البطولة والانســانية . أما البلاطات الايطالية فى عصر النهضة فلم يكن لها مثل هذا الهدف الطموح، بل كان اسهامها فى الثقافة الاجتماعية مقتصرا على مفهوم الرشاقة أواللطف refinement الذى وصل الى فرنسا ، بعد أن تطور بفضـــل مؤثرات أسبانية ، فى القرن السادس عشر ، وأصبح فيها أساس ثقافة البلاط ونموذجا لأوروبا بأسرها . أما فى الأمور المتعلقة بالفن ، فمن الممكن القول ان بلاطات فى القرن الخامس عشر لم تكد تخلق أى شىء جديد . فالفن الذى يرجع أصله الى أمراء هذه الفترة ليس أفضل ولا أسوأ فى مستواه من الفن الذى كانت تخلقه الطبقات الوسطى فى المدن . وأغلب الظن أن اختيار الفنان كان يتوقف على الظروف المحلية أكثر مما يتوقف على الذوق والميل الشخصى لراعيه، ولكن من الجدير بالذكر أن سيجسمندو مالاتستا Sigismondo Malatesta ،وهو من أقسى طغاة عصر النهضة ، كان يستعين بأعظـم مصـــورى العصر ، وهـــو بيرودلا فرانشســكا Piero della Francesca ، وأن مانتنيا Mantegna، وهو اهم مصور فى الجيل التالى ، لم يكن يعمل لحساب لورنتسو مديتشى العظيم ، بل لحساب أمير ضئيل الشأن هو لودفيكو جونزاجا . ولكن هذا لا يعنى بأية حــال أن هؤلاء الأمراء كانوا من الذواقة المعصومين من الخطأ . فقد كان لديهم من الأعمال الفنية ذات المرتبة الثانية والثالثة بقدر ما كان لدى محبى الفن من أفراد الطبقــة الوســطى .

والواقع أننا لو اختبرنا بامعان الرأى القائل بأن تذوق الفن فى عصر النهضة كان شاملا ، لا تضح لنا أنه رأى لا يقل بطلانا عن الاعتقاد القائل بأن الانتاج الفنى فى ذلك العصر كان كله رفيع المستوى . فلم تكن المعايير المتوازنة للذوق متحققة حتى فى الطبقات العليا للمجتمع ، ناهيك بالطبقات الدنيا ، ولا شىء أدل على الذوق الفنى الســائد فى ذلك العصر من أن

بنتوركيو Pinturicchio ، المصور الزخرفي المتأنق ، الذى كان مع ذلك أقرب الى السطحية ، كان أكثر فنانى عصره انشغالا • ومع ذلك فهل يحق لنا حتى أن نتحدث عن اهتمام عام بالفن ، على نحو ما تتحدث عنه الكتب المألوفة المتعلقة بعصر النهضة ؟وهل كان « علية القوم وأسافلهم » يبدون اهتماما متساويا بأمور الفن ؟ وهل كانت « المدينة بأسرها » حقا هى المتحمسة لتصميم بناء قبة لكاتدرائية فى فلورنسه ؟ وهل كان الاعداد لعمل فنى بحق «حدثا يهتم به سكان المدينة جميعهم » ؟ وما هى الطبقات التى كانت تؤلف « كل » السكان هؤلاء ؟ أهم يشملون العمال الجائعين ؟ هذا أمر بعيد كل البعد عن التصديق • وهل يشملون البرجوازية الصغيرة؟ ربما • ولكن الأمر المؤكد ، على أية حال ، هو أن اهتمام الجماهير العريضة بشئون الفن لا بد أنه كان دينيا واقليميا أكثر منه فنيا بحتا • وعلى المرء ألا ينسى أن الشئون العامة كانت فى ذلك الحين تتم فى الشوارع الى حد بعيد • ولكن من المؤكد أن موكب الكرنفال ، وحفل الاستقبال الذىتقيمه الدولة ، والجنازة ، كل هذه أمور لم تكن تثير اهتماما أقل مما تثيره لوحة يعرضها ليوناردو على الملأ ، ويتزاحم الناس لرؤيتها ــ على ما يقال ــ يومين كاملين • ولابد أن معظم هؤلاء الناس لم تكن لديهم فكرة عن الفارق فى النوع بين فن ليوناردو وفن معاصريه ، حتى على الرغم من أن الهوة التى تفصل بين مستوى العمل الفنى وبين شعبيته لم تكن واسعة بقدر ما هى عليه اليوم • فهذه الهوة لم تكن قد بدأت فى الظهور الا عندئذ ، وكان من الممكن عبورها فى أحيان معينة ــ أى أن ما هو قيم فنيا لم يكن قد أصبح بعد شيئا لا يفهمه الا الراسخون فى الفن • وليس من شك فى أن فنانى عصر النهضة كانوا يتمتعون بقدر معين من الشهرة ، والدليل على ذلك هو العدد الهائل من القصص والحكايات التى كانت شائعة عن الفنانين فى ذلك العصر • ومع ذلك فان هذه الشهرة لم تكن تمنح للفنانين من حيث هم فنانون ، وانما كانت تمنح لشخصيات يقوم أصحابها بأداء وظائف عامة ويشتركون فى المسابقات ، ويعرضون أعمالهم ، ويلبون طلبات الطوائف الحرفية ، ولا يجذبون الانتباه الا بفضل السمات غير المألوفة لمهنتهم .

وعلى الرغم من الطلب الضخم نسبيا على الفن فى مدن مثل فلورنسه وسيينا فى عصر النهضة ، فليس من الممكن الكلام عن فن جماهيرى بالمعنى الذى يستطيع به المرء أن يتحدث عن الشعر الجماهيرى ، والأناشيد الدينية ، والعروض الدينية ، والاقاصيص الجماهيرية التى انحدرت اليها روايات عصر الفروسية • فمن المؤكد أن فن الفلاحين لم يكن موجودا ، بينما كان يوجد انتاج واسع الانتشار يقوم به مزيفون ، ويستهدف الاستهلاك الشعبى •أما الأعمال الفنية الحقيقية فكانت ، على الرغم من رخص أسعارها نسبيا ، بعيدة عن متناول أغلبية السكان • ولقد أمكن التأكد

من أنه كانت توجد فى فلورنسه حوالى نهاية العقد البادىء بعام ١٤٧٠، ٨٤ ورشة للحفر الخشبى والأشغال الزخرفية الخشبية ، و ٥٤ ورشة للأعمال الزخرفية الحجرية والرخامية ، و ٤٤ ورشة لصاغة الذهب والفضة (١)، وليست لدينا سجلات عن عدد المصورين والنحاتين الذين كانوا يشتغلون فى نفس هذا الوقت، غير أن سجل الطائفة الحرفية للمصورين فى فلورنسه يحمل فى الفترة الواقعة بين عامى ١٤٠٩ و ١٤٩٩ ، واحدا وأربعين اسما(٢) • ولو قارنا بين هذه الأرقام وبين عدد الصناع الذين يعملون فى حرف أخرى ــ وهى مقارنة تكشف لنا عن حقائق مثل وجود ٨٤ حفارا للخشب ، فى نفس الذى كان يوجد فيه ٧٠ قصابا (٣) ــ لكانت هذه المقارنة كافية لاعطائنا فكرة عن المصروفات التى كانت تنفق على الفن فى ذلك العصر • ومن جهة أخرى ، فان الفنانين الذين يمكن التعرف عليهم لا يمثلون الا ثلث أو ربع عدد الفنانين الذين وردت أسماؤهم فى سجلات الطوائف الحرفية (٤) . فنحن مثلا لانعرف الا تسعة فقط من الفنانين الاثنين والثلاثين الذين كانت لديهم ورش خاصة بهم فى سيينا فى عام ١٤٢٨ (٥) . وأغلب الظن أن معظم هؤلاء كانوا ، على أية حال ، شخصيات لم يكن ليتسنى التعرف عليها فرديا ، وكانت ــ مثل نيرى دى بيتشى Neri di Bicci (٦) ــ تركز جهودها فى الانتاج بالجملة . وتثبت أعمال هذه المؤسسات ، التى توجد لدينا معلومات دقيقة عنها فى سجلات نيرى دى بيتشى ، أن قدرة الجمهور المهتم بالفن على ادراك مستويات الأعمال الفنية لم تكن على الاطلاق قدرة موثوقا بها ، على النحو الذى وصفها به الكتاب • فقد كانت أغلبية الجمهور تشترى سلعا منخفضة المستوى • ولو اعتمدنا على ما تقوله الكتب الدراسية المألوفة عن عصر النهضة ، لتخيلنا أن امتلاك الأعمال الفنية كان أمرا مرغوبا فيه لدى الجميع ، وأن القاعدة العامة هى أن نجد أعمالا كهذه فى بيوت الطبقة الوسطى الميسورة الحال على الأقل • ولكن الشواهد كلها تدل على أن الأمر لم يكن كذلك • فالناقد الفنى جوفانى باتستا ارمينينى Giov. Batt. Armenini الذى عاش فى النصف

---

(1) M. Wackernagel, op. cit., p. 307.

(2) Ibid, p. 306.

(3) Ibid, p. 307

(4) M. Wackernagel : «Aus dem florent. Kunstleben der Renaissance-Zeit», In «Vier Aufsaetze ueber geschichtl.» u. gegenwaertige Faktoren des Kunstlebens, 1936, p. 13.

(5) M. Wackernagel : «Das ital. Kunstleben u. die Kuenstlerwerkstatt im Zeitalter der Renaissance.» In «Wissen und Leben», 1918, N. 14, p. 39.

(6) Thiene-Becker : Allg. Lexicon der bild. Kuenstler, III, 1909.

الثاني من القرن السادس عشر ، يلاحظ أنه يعرف بيوتا كريمة متعددة لايوجد فيها أثر لصورة ذات مستوى مقبول (١) .

ان حضارة عصر النهضة لم تكن حضارة صناع وأصحاب حوانيت صغيرة ، ولم تكن حضارة طبقة وسطى ميسورة الحال ، نصف متعلمة ، وانما كانت ملكا تستحوذ عليه ، وتحرص على الانفراد به ،صفوة مستنيرة ذات ثقافة لاتينية . وتتألف هذه الصفوة أساسامن تلك الطبقات الاجتماعية التي كانت ترتبط بالحركة الانسانية والأفلاطونية الجديدة-أعني أنها كانت طبقة من المثقفين تتميز بالتجانس وتشابه العقلية على نحــو لم يتوافر مطلقا لرجال الدين ، منظورا اليهم ككل . وكانت الأعمال الفنية الهامة موجهة الى هذه الطبقة . أما الجماهير العريضة فاما أنها لم تكن لديهـا معرفة بهذه الأعمال على الاطلاق ، واما أنها كانت تقدرها تقديرا غير كاف، ومن جهة نظر غير فنية ، بحيث تجد لذتها الجمالية الخاصة فى نواتج أقل قيمة . وهذا هو أصل تلك الهوة التى لا تعبر بين الأقلية المثقفة والأغلبية غير المثقفة ، وهى الهوة التى لم تعرف أبدا من قبل على هذا النطاق،والتى قدر لها أن تكون عاملا حاسما فى كل التطور المقبل للفن . ومن المعترف به أن حضارة العصور الوسطى لم تكن بدورها حضارة مجتمع موحـــد النمط ، بل ان حماة الثقافة فى العصور الكلاسيكية القديمة كانوا على وعى تام بالمسافة التى تفصلهم عن الجماهير . ولكننا اذا استثنيناجماعات صغيرة متفرقة ، فاننا لانجد فى أى من هذين العصرين اتجاها متعمدا الى خلق ثقافة تقتصر على صفوة مختارة ، ويحال بين الأغلبية وبين بلوغها . وهنا يكمن التغير الأساسى الذى حدث فى عصر النهضة . فقد كانت لغة الثقافة الكنسية فى العصور الوسطى لاتينية لأن الكنيسة كانت لاتزال ترتبط عضويا بحضارة العصور الرومانية ، أما أصحاب النزعة الانسانية فانهم كانوا يكتبون باللاتينية لأنهم أرادوا أن ينفصـــلوا عن الاتجاهات الجماهيرية للعصور الوسطى ، وعن اللغات القومية المختلفة التى كانت تعبر عن هذه الاتجاهات ، وأن يخلقوا لأنفسهم احتكارا ثقافيا ، وبذلك يصبحون أشبه بطبقة كهنوتية مقفلة جديدة . ولقد وضع الفنانون أنفسهم تحت حماية هذه الجماعة ورعايتها الروحية . وبعبارة أخرى فانهم تحرروا من الكنيسة والطوائف الحرفية ، لا لشيء الا لكى يصبحوا معتمدين على حسن نوايا جماعة تدعى لنفسها سلطة الكنيسة والطوائف الحرفية معا . ذلك لأن المثقفين من أصحاب النزعة الانسانية أصبحوا يعدون ســلطة مطلقة فى جميع المسائل الفنية ذات الدلالة التاريخية أو الأسطورية ، بل انهم بدأوا أيضا يتخصصون فى المسائل ذات الطابع الشكلى والتكنيكى .

---

(1) Giov. Batt. Armenini : De' veri precetti della pittura, 1586.

وفى نهاية الأمر أصبح الفنانون خاضعين لحكمهم فى الأمور التى لم تكن هناك فيها سلطة موجهة من قبل فيما عدا التراث ولوائح الطوائف الحرفية ، والتى لم يكن لغير المتخصصين فيها من قبل أى رأى على الاطلاق • وكان ثمن استقلالهم عن الكنيسة والطوائف الحرفية ،أعنى الثمن الذى يتعين عليهم دفعه لكى يرتفعوا فى السلم الاجتماعى ، ويحرزوا النجاح والشهرة هو اعترافهم بمثقف النزعة الانسانية حــكما فى شئون الفن • وبطبيعة الحال لم يكن مثقفو النزعة الانسانية جميعا نقادا وعارفين بأصول الفن. ومع ذلك فقد وجد بينهم أول أمثلة الأشخاص غير المتخصصين ،•الذين لديهم فكرة ما عن معايير القيمة الحقيقية فى الفن ، والذين يستطيعون الحكم على الأعمال الفنية على أسس جمالية •وهم،بوصفهم ذلك الجزء من الجمهور الذى يستطيع حقا أن يصدر حكما على الأعمال الفنية ، يعدون بدايةجمهور الفن بالمعنى الحديث الذى نفهمه لهذا التعبير (١)

(1) CF. Albert Dresdner : Die Entstehung der Kunstkritik, 1915. pp. 86-7.

الفصل الثالث

المركز الاجتماعي للفنان في عصر النهضة

ادى تزايد الطلب على الاعمال الفنية في عصر النهضة الى ارتقاء الفنان من مستوى الصانع البورجوازى الصغير الى مستوى المشتغل الحر بالعمل الذهنى ، وهى طبقة لم تكن لها من قبل اية جذور ، ولكنها بدات الآن تتحول الى جماعة مستقرة اقتصاديا وموحدة اجتماعيا ، وان لم تكن قد اصبحت جماعة متجانسة . ولقد ظل الفنانون فى الجزء الأول من القرن الخامس عشر اناسا ذوى شأن ضئيل كل الضآلة ؛ اذ كانوا يعدون صناعا من مرتبة أعلى ، ولم تكن اصولهم الاجتماعية وثقافتهم تؤهلهم لأن يكونوا مختلفين على أى نحو عن العناصر البورجوازية الصغيرة فى الطوائف الحرفية . فقد كان اندريا دل كاستانيو Andrea del Castagno ابن فلاح ، وكان باولو اوتشللو Paolo Uccello ابن حلاق ، وفيليبوليبى ابن قصاب ، والأخوان پولا چولى ابنى بائع طيور . وكانت تطلق عليهم اسماء مستمدة من حرف آبائهم ، أو موطن ميلادهم ، أو معلمهم ، كما كانوا يعاملون دون كلفة كالخدم . وكانوا خاضعين لقواعد الطائفة الحرفية ، ولم تكن مواهبهم هى التى تؤهلهم لان يشتغلوا فنانين محترفين ، بل كان ما يؤهلهم لذلك هو البرنامج التدريبى الذى يتم وفقا لقواعد الطائفة الحرفية . وكان تعليمهم مبنيا على نفس المبادىء التى يبنى عليها تعليم الصناع العاديين ، اذ انهم لم يكونوا يتلقون تعليمهم فى مدارس ، بل فى ورش ، وكان التعليم عمليا لا نظريا . وبعد أن كانوا يلقنون مبادىء القراءة والكتابة والحساب ، كانوا يتتلمذون وهم بعد أطفال،على معلم، يقضون معه عادة سنوات متعددة . وانا لنعلم أن فنانين مثل پيروچينو Perugino ، واندريا دل سارتو A. del Sarto ، وفرا بارتولوميو Fra Bartolommeo قد قضوا هم انفسهم فترة تلمذة تتراوح بين ثمانى وعشر سنوات. وقد بدا

معظم فنانى عصر النهضة ، وضمنهم برونللسكى ودوناتللو ، وجيبرتى وأوتشللو ، وأنطونيو بولاچولو ، وڤيروكيو ،وجيرلانداچو،وبوتيتشيللى وفرانشا Francia ـ بدأوا فى ورش للصاغة ، ومن هنا أطلق على هذه الورش ، عن حق ، اسم المدرسة الفنية لذلك القرن . كما أن كثيرا من النحاتين بدأوا عملهم مع بنائين للأحجار ونحاتين للحجر الزخرفى ، تماما كما فعل أسلافهم فى العصور الوسطى . وظل دوناتللو ، حتى بعد أن قبلته طائفته الحرفية ، يوصف بأنه « صانع وبناء بالحجارة » . وليس أدل على ما كان دوناتللو ذاته يعتقده عن العلاقة بين الفن والصنعة ، من أنه قد قصد من واحد من آخر أعماله وأهمها ، وهو مجموعة جوديت وهولوفيرن Judith and Holofernes ،أن يكون زخرفا لنافورة فى ساحة قصر مديتشى . ومع ذلك فان ورش الفنانين الكبار فى أوائل عصر النهضة قد استحدثت أساليب تعليمية أقرب الى الطابع الفردى،وذلك على الرغم من أن تنظيمها كان فى أساسه مصطبغا بصبغة الصناعة الحرفية . وهذا ينطبق قبل كل شىء على ورش ڤيروكيو ، وبولا چولا ، وجيرلانداچو فى فلورنسه ، وعلى ورش فرانشسكو سكوارشونى F. Squarcione فى بادوا ، وجوفانى بللينى فى البندقية وهى الورش التى اشتهر رؤساؤها بوصفهم معلمين ، بقدر ما اشتهروا بوصفهم فنانين . ولم يعد الصبيان الراغبون فى التتلمذ يلتحقون بأول ورشة يصادفونها ، بل أصبحوا يقصدون معلما بعينه ، كان يتلقى منهم عددا أكبر كلما كانت شهرته أوسع ، والاقبال عليه أشد ، بوصفه فنانا . ذلك لأن هؤلاء الصبيان كانوا على الأقل أرخص مصدر للعمل ، ان لم يكونوا أفضل مصدر ، وأغلب الظن أن هذا ، وليس طموح كبار الفنانين فى أن يعدوا معلمين أكفاء ، هو السبب الرئيسى فى التوسع الذى طرأ منذ ذلك الحين على برامج التعليم الفنى .

ويبدأ برنامج التدريب ، الذى كان لايزال يسير على نهج تراث العصور الوسطى ، بأنواع شتى من الأعمال الشاذة ، كاعداد الألوان ، واصلاح الفرش ، ووضع الطبقة الأولى من الألوان فى الصور ، ثم يمتد الى نقل التكوينات الفردية من المسودة الى الاطار،وتنفيذ مختلف أجزاء الملابس والأجزاء الأقل أهمية فى الجسم ، وينتهى بانجاز أعمال كاملة من مجرد تخطيطات وتعليمات . وهكذا يتحول الصبى الى مساعد مستقل الى حد ما ، وان كان من الواجب التمييز بينه وبين التلميذ : اذ ليس جميع مساعدى أستاذ معين تلاميذ له ؛ كما أنه ليس كل التلاميذ يبقون مع معلمهم كمساعدين له . وكثيرا ما يكون المساعد على نفس مستوى المعلم ، ولكنه يكون أيضا فى كثير من الأحيان مجرد اداة

لاشخصية فى أيدى صاحب الورشة . نتيجة لاختلاف الطـــرق التى يمكن بها الجمع بين هذه الامكانات ، ولتعاون المعلم والمساعدين والتلاميذ فى كثير من الأحيان ؛ ظهر مزيج من الأساليب يصعب تحليله ، بل ظهر فى بعض الأحيان توازن فعلى فى الفوارق الفردية ، وشكل جماعى كان لتراث الصـــنعة الحرفية أهم تأثير حاسم فيه . أما تلك المســألة التى عودتنا اياها سير حياة فنانى عصر النهضة ــ سواء أكانت صحيحة أم باطلة ــ وأعنى بها أن الأستاذ يكف عن التصوير لأن واحدا من تلاميذه قد تفوق عليه (تشيمابوى Cimabue ــ جوتو ، ڤيروكيو ــ ليوناردو ؛ فرانشا ــ رافاييل) فاما أنها تمثل مرحلة متأخرة فى التطور ، كان فيها مجتمع الورشة الصغير قد سار بالفعل فى طريق الانحلال ، واما أن هناك بالضرورة تفسيرا أكثر واقعية من ذلك الذى تقدمهالحكايات التى تروى عن الفنانين ، كما هى الحال مثلا فى حالة ڤيروكيو وليوناردو . فمن الجائز أن ڤيروكيو قد توقف عن التصوير واقتصر على تنفيذ أعمال تشــكيلية بعد أن اقتنع بأنه يستطيع أن يعهد ــ وهو مطمئن البال ــ بأعمال التصوير التى يكلف بها مساعد مثل ليوناردو (١) .

وقد ظل استوديو الفنان فى أوائل عصر النهضة تســوده الروح الجماعية للتجمع الحرفى بين البنائين ، ولورش الطوائف الحرفية ، ولم يكن العمل الفنى قد أصبح بعد تعبيرا عن شخصية مستقلة ، تؤكد فرديتها وتستقل عن كل المؤثرات الخارجية . وأول حالة نجد فيها فنانا يؤكد أنه قام وحده ، وعلى نحو مستقل ، بتشكيل العمل الفنى كله من أول خط الى آخره ، ويعجز فيها عن التعاون مع التلاميذ والمساعدين ، هى حالة ميكلانچلو ، الذى كان ــ فى هــذه الناحية بدورها ــ أول الفنانين المحدثين . فحتى نهاية القرن الخامس عشر كان أداء الأعمـــال الفنية يتم فى قوالب جماعية تماما (٢) . وهكذا كانت تنشأ منظمـــات اشبه بالمصانع ، تضم مساعدين وعمالا عديدين ، لمواجهة المهام الواسعة النطاق ، ولاسيما أعمال النحت الكبــرى . ففى الاستوديو الخـــاص بجيبرتى ، كان يستخدم عدد من المساعدين وصل الى عشرين ، خلال العمل فى أبواب دار التعميد ، وهى من أعظم المهام التى كلف بها فنان فى القـــــرن الخـــــامس عشر . كذلك فان جيرلانداچو وپنتوريكيو Pinturicchio ، من بين المصورين ، كان لديهم مجموعة من المساعدين أثناء اشتغالهم فى أعمال الفريسك العظيمة التى قاموا بها . ولقد كانت

(1) Kenneth Clark : Leonardo da Vinci, 1939, pp. 11-12.

(٢) قارن ، بالنسبة الى ما يلى :
M. Wackernagel : Der Lebensraum des Kuenstlers, pp. 316 ff.

ورشة جيرلانداچو ، التي كان يعمل بها أساسا اخوته وزوج أخته بوصفهم مساعدين دائمين، وكذلك استديوهات أسرتي بولاچولو ودلاروبيا della Robbia ، من أعظم المؤسسات العائلية في ذلك القرن . كما يوجد ملاك استوديوهات كانوا رجال أعمال أكثر منهم فنانين ،ولم يكونوا عادة يقبلون طلبات الا لكي يبحثوا لها عن مصور مناسب يتولى تنفيذها . ويبدو أن ايفانجليستا داپراديس Evangelista da Pradis في ميلانو ، كان واحدا من هؤلاء ، اذ كان من بين من استخدمهم وقتا ما ، الفنان ليوناردو دافنشي . والى جانب اشكال العمل الجماعي هذه ، التي هي أشبه ما تكون بالمؤسسات التجارية ، نجد في القرن الخامس عشر الشركة التي تجمع بين اثنين من الفنانين لا يزالان في مقتبل عمرهما ، ويديران ورشة مشتركة لأن كلا منهما لا يملك نفقات مؤسسة مستقلة . ومن هذا القبيل تلك الشركات التي كانت تجمع بين دوناتللو وميكلوتسو Michelozzo ، وبين فرابارتولوميو والبرتينللي ، وبين أندريا دل سارتو وفرانشابيچيو Franciabigio . ففي كل هذه الحالات كانت لاتزال هناك أشكال من التنظيم الذي يعلو على الطابع الشخصي ، تحول دون اتخاذ العمل الفني طابعا فرديا متطرفا . وكان الميل الى الاندماج العقلي يتجلى في الاتجاهين الأفقي والرأسي . فالشخصيات الممثلة لذلك العصر تكون سلسلة طويلة من الأسماء المتعاقبة المتصلة (كما هي الحال مثلا في تعاقب الأستاذ والتلميذ : فرا أنجليكو ــ بنوتسو جوتسولي ــ كوزيمو روسيللي ــ پييرو دي كوزيمو ــ أندريا دل سارتو ــ پونتورمو ــ برونتسينو) بحيث يبدو أن التطور الرئيسي هو تطور تراث متصل على نحو مطلق .

وأوضح ما يعبر عن روح الصنعةالحرفية التيتسود القرنالخامس عشر هو أن استوديوهات الفنانين كانت تأخذ في كثير من الأحيانطلبات صغيرة ذات طابع تكنيكي بحت . ذلك لأن سجلات نيري دي بيتشي تكشف لنا عن ذلك العدد الهائل من السلع المصنوعة يدويا ، التي كانت تنتجها ورشة مصور عليه اقبال شديد ، اذ كانت الورشة تنتج ، الى جانب الصور ، دروعا منقوشة ، ورايات ، ولافتات للحوانيت ، وزخارف خشبية ، وأشغال الحفر الخشبية الملونة ، وزخارف لنساجي السجاد والمطرزين ، وقطعا زخرفية لمناسبات الأعياد ، وأشياء كثيرة اخرى . ولقد ظل أنطونيو بولاچولو ، حتى بعد أن أصبح مصورا ونحاتا مشهورا ، يدير ورشة صائغ ، وكان في مشغله يصنع ، الى جانب أعمال النحت والمصوغات ، نماذج للمنسوجات المرسومة ، ويضع تخطيطات لأعمال النحت . كذلك فان ڤيروكيو كان ، حتى وهو في قمة شهرته ، يصنع شتى أنواع الأواني الخزفية والخشب المحفور المزخرف . كما أن

دوناتللو صنع لراعيه مارتللى بدلة الحرب المشهورة ، بل صنع له أيضا مرآة فضية . وصنع لوكادلاروبيا قوالب خزفية للكنائس والبيوت الخاصة ، كما رسم بوتيتشللى زخارف للتطريز ، وكان سكوارشونى Squarcione يمتلك ورشة تطويز . وبطبيعة الحال ينبغى علينا أن نقوم بتمييز وفقا لمرحلة التطور التاريخي ومكانة كل فنان على حدة ، بحيث لا نتصور مثلا أن جيرلانداچو وبوتيتشللى كانا يرسمان لافتات لمحلات خباز أو قصاب فى شارع قريب ، اذ أن أمثال هذه الطلبات لم تكن تنفذ فى ورشهم على الاطلاق . ومن جهة أخرى فلم يكن الفنان يرى أن مما يحط من قدره أن يرسم رايات للطوائف الحرفية ، أو صناديق زفاف وأطباقا للعرائس . وهكذا كان بوتيتشللى ، وفيليپينوليبى ، وپييرو دى كوزيمو ، يعملون بنشاط فى صناعة الصناديق المنقوشة فى فترة القرن الخامس عشر ذاته . ولم يبدأ التغيير الجذرى فى المعايير الشائع قبولها للعمل الفنى الا فى عصر ميكلانچلو . فلم يعد فازارى Vasari يرى أن قبول الصناعات اليدوية البحتة يتمشى مع احترام الفنان لذاته . كما أن هذه المرحلة تعنى نهاية اعتماد الفنانين على الطوائف الحرفية . والواقع أن نتيجة مداولات طائفة المصورين الحرفية فى جنوا ضد المصور چوڤانى باتستا پوجى G.B. Poggi الذى حكم عليه بعدم ممارسة فنه فى جنوا لأنه لم يمر ببرنامج التدريب المحدد البالغ مقداره سبع سنوات ــ هذه النتيجة كانت لها أهمية ذات دلالة خاصة . ذلك لأن عام ١٥٩٠ ، الذى حدثت فيه هذه القضية ، والذى اتخذ فيه القرار الحاسم ، وأعنى به أن لوائح الطوائف الحرفية ليست ملزمة للفنانين الذين يملكون حوانيت مفتوحة ، قد شهد نهاية تطور بلغ حوالى مائتى عام . (١)

كذلك كان فنانو أوائل عصر النهضة على قدم المساواة من الناحية الاقتصادية ، مع الحرفيين من أفراد البورجوازية الصغيرة . صحيح أن حالتهم لم تكن فى عمومها ممتازة، غير أنها لم تكن أيضا محفوفة بالخطر. فلم يكن هناك ، حتى ذلك الحين ، أى فنان يستطيع أن يحيا حياة السادة المنعمين ، ولكن لم يكن هناك ، من جهة أخرى ، ما يمكن تسميته بالطبقة العاملة فى مجال الفن . صحيح أن المصورين كانوا يشكون على الدوام، فى اقراراتهم التى يقدمونها عن ضريبة الدخل ، من ظروفهم المالية الصعبة، غير أن من المؤكد أن هذه الوثائق لا يمكن أن تعد أوثق المصادر التاريخية. ولقد أكد مازاتشو أنه عاجز حتى عن دفع أجر الصبى الذى يساعده ،

---

(1) A. Dresdner, op. cit., p. 94.

ونحن نعلم بالفعل أنه مات فقيراً مديناً(١) . وذكر فازاري أن فيليوليبي لم يكن يستطيع أن يشتري لنفسه زوجا من الجوارب، كما شكا باولو أوتشللو في شيخوخته من أنه لا يملك شيئا ، ولم يعد يستطيع العمل، وكانت زوجته مريضة • وكان أحسن الفنانين حالا هم الذين يشتغلون في خدمة بلاط أو سيد يرعاهم • مثال ذلك أن فرا أنجليكو كان يتقاضى ١٥ دوكا شهريا من هيئة الكنيسة في وقت كان فيه من يحصل على ٣٠ دوكا سنويا يستطيع أن يحيا حياة بذخ وترف في فلورنسه ، التي كانت نفقات المعيشة فيها أقل الى حد ما (٢) . ومما له دلالته أن الأسعار ظلت في عمومها في مستوى متوسط ، وأن الفنانين المشاهير أنفسهم لم يكونوا يتقاضون أجورا أفضل بكثير مما يتلقاه الفنان المتوسط والصانع الماهر • ومن الجائز أن شخصيات مثل دوناتللو كانت تتقاضى أجورا أعلى الى حد ما ، ولكن « الأسعار الخيالية » لم تكن قد عرفت بعد (٣) .

وقد تلقى جنتيلي دى فابريانو ١٥٠ فلورين عن لوحته « عبادة المجوس Adoration of the magi» ، كما تقاضى بنوتسو جوتسولى ٦٠ فلورين لقاء قطعة فنية توضع على الهيكل ، وفيليبوليبي ٤٠ فلورين عن لوحة للعذراء ، ولكن بوتيتشللي كان قد تلقى ٧٥ فلورين عن لوحته في نفس الموضوع (٤) . وكان جيبرتي يتقاضى مرتبا ثابتا مقداره ٢٠٠ فلورين عندما كان يشتغل في أبواب هيكل التعميد ، على حين أن مستشار المجلس التنفيذى (Signoria) كان يتقاضى ٦٠٠ فلورين ، يتعين عليه أن يدفع منها أجر أربعة كتبة أيضا • وفي الفترة ذاتها كان الناسخ الجيد للمخطوطات يتقاضى ٣٠ فلورين بالاضافة الى الاقامة الكاملة • وعلى ذلك فليس من الدقة القول أن أجور الفنانين كانت سيئة ، وان كانوا قد ظلوا بعيدين كل البعد عن مستوى مشاهير الأدباء وأساتذة الجامعات ، الذين كانوا في أحيان كثيرة يتقاضون مابين ٥٠٠ و ٢٠٠٠ فلورين سنويا (٥) . ولقد كانت سوق الفن بأسرها لا تزال تتحرك في حدود ضيقة نسبيا ، وكان على الفنانين أن يطلبوا دفعات « تحت الحساب » أثناء العمل ، بل ان الشخص الذى يستخدمهم كان يضطر في كثير من الأحيان الى دفع أجور المواد المستخدمة بالتقسيط (٦) . كما كان على الأمراء أن يكافحوا

(1) Gaye : Carteggio inedito d'artisti dei sec. XIV-XVI, 1839-40, I, p. 115.

(2) M. J. Jerrold : Italy in the Renaissance, 1927, p. 35.

(3) H. Lerner-Lehmkuhl : Zur Struktur u. Gesch. des florent. Kunslmarkstes im XV Jahrhundert, 1936, pp. 28-9.

(4) Ibid., pp. 38-9.

(5) Ibid., p. 50.

(6) M. Wackernagel : Der Lebensraum des Kuenstlers, p. 355.

ضد نقص الأموال الجاهزة، وقد شكا ليوناردو مرارا الى راعيه لودوفيكو مورو من عدم تقاضيه أجره (١) . والواقع أن تقاضي الفنانين أجورا منتظمة من مستخدميهم كان من الظواهر المعبرة بحق عن اتخاذ العمل الفني طابع الصنعة اليدوية . أما فى حالة المهام الفنية الأوسع نطاقا ، فان صاحب العمل كان يتحمل جميع المصروفات النقدية ـ أى نفقات المواد ، والأجور ، وفي كثير من الاحيان نفقات المعيشة والسكن للمساعدين والصبيان ـ وكان الفنان ذاته يتلقى أجره حسب الوقت الذى يقضيه في العمل . وقد ظل العمل بالأجر هو القاعدة العامة فى التصوير حتى نهاية القرن الخامس عشر ، ولم تصبح هذه الطريقة فى الدفع مقتصرة على المهام التى يقوم بها الصناع وحدهم ، كالترميم والنسخ ، الا فيما بعد (٢) .

على أن انفصال مهنة الفن عن الصنعة اليدوية البحتة أدى الى تغير تدريجي فى جميع الشروط المنصوص عليها فى عقود العمل . ففى عقد وقع مع جيرلانداجو ، مؤرخ فى ١٤٨٥ ، كان لايزال هناك نص يتعلق بسعر الألوان التى ستستخدم ، ولكن عقدا آخر مع فيليبينو ليبى ، مؤرخا فى ١٤٨٧ ، كان ينص على أن يتحمل الفنان نفقات المواد ، كما عقد اتفاق مماثل مع ميكلانجلو في عام ١٤٩٨ . وبطبيعة الحال ، فان من المستحيل وضع خط فاصل مطلق فى هذا الصدد ، غير أن التغير قد حدث ، على أية حال ، قرب نهاية القرن ، وكان بدوره مرتبطا ارتباطا واضحا كل الوضوح بشخص ميكلانجلو . ولقد كان العرف الشائع فى القرن الخامس عشر هو أن يشترط على الفنان تقديم ضامن لمراعاة الالتزام بالعقد ، أما فى حالة ميكلانجلو فكان هذا الضمان اجراء شكليا بحتا . وهكذا حدث فى احدى الحالات أن قام كاتب العقد ذاته بمهمة الضامن لكلا الطرفين (٣) . أما الالزامات الأخرى التى تقيد الفنان فان النصوص التى تحددها فى العقود أخذت تزداد مرونة وتحررا . ففى عقد يرجع تاريخه الى عام ١٥٣٤ تركت لسباستيانو دل پيومبو Sebastinano del Piombo حرية اختيار أى موضوع يشاء فى رسم لوحة معينة ، بشرط واحد هو ألا تكون صورة قديس . وفى عام ١٥٣١ طلب نفس الشخص الذى يجمع الأعمال الفنية من ميكلانجلو أن يصنع له عملا ما ، وترك للفنان كل الحرية فى أن يقرر ان كان ذلك تصويرا أم قطعة من النحت .

---

(1) R. Saitschick, op. cit., p. 199.

(2) Paul Drey : Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst, 1910, p. 46.

(3) Ibid., pp. 20-1.

ولقد كان مركز الفنانين في ايطاليا خلال عصر النهضة أفضل منذ البداية منه في البلدان الأخرى • ولا يرجع ذلك الى أن حياة المدن كانت قد اتخذت فيها أشكالا أكثر تطورا ــ اذ أن البيئة البورجوازية في ذاتها لم تكن تتيح لهم فرصا أفضل مما تتيحها للصانع الحرفي العادي ــ بقدر ما يرجع الى أن الأمراء والطغاة الايطاليين كانوا أقدر على تقدير مواهب الفنانين من الحكام الأجانب • والواقع أن تزايد استقلال الفنانين الايطاليين عن الطوائف الحرفية ، وهو الاستقلال الذى يبنى عليه مركزهم المميز ، كان يرجع قبل كل شيء الى استخدامهم باستمرار في بلاط القصور • ففي شمال أوروبا كان الفنان مرتبطا بمدينة واحدة ، أما في ايطاليا فكان الفنان ينتقل في كثير من الأحيان من بلاط الى بلاط ،ومن مدينة الى مدينة، وأدت حياة الترحال هذه ذاتها الى قدر من التخفيف في لوائح الطوائف الحرفية ، التى تبنى على الظروف المحلية ولا يمكن تنفيذها الا في الحدود المحلية • ونظرا الى أن الأمراء كانوا حريصين على أن يجتذبوا الى قصورهم، ليس فقط كبار الأساتذة البارعين ، بل أيضا فنانين معينين كانوا في كثير من الأحيان ينتمون الى جهة أخرى ، فقد وجب تحرير هؤلاء الأخرين من قيود لوائح الطوائف الحرفية • ولم يكن من الممكن ارغامهم على اتباع اللوائح المحلية للصنعة في أدائهم لمهامهم ، أو على طلب تصريح للعمل من الفرع المحلى للطائفة الحرفية ، أو التقيد بعدد معين من المساعدين والصبيان لا يسمح لهم باستخدام غيرهم • وبعد أن كانوا ينجزون عملا كلفهم به شخص معين، كانوا ينتقلون مع مساعديهم للاشتغال لدى شخص آخر يتولى رعايتهم ، ويتمتعون عنده أيضا بنفس الحقوق الاستثنائية • وهكذا كان مصورو البلاط الرحالة هؤلاء بمنأى عن سلطة الطوائف الحرفية منذ البداية • غير أن الامتيازات التى كان الفنانون يتمتعون بها في القصور كان لا بد أن تؤثر في الطريقة التى يعاملون بها في المدن، لا سيما وأن نفس الفنانين كانوا في كثير من الأحيان يشتغلون في المكانين معا ، وكان على المدن أن تعمل على مواجهة منافسة القصور اذا شاءت أن تجتذب أفضل الفنانين • وعلى ذلك فان تحرر الفنانين من الطوائف الحرفية لم يكن نتيجة ارتفاع مستوى احترامهم لأنفسهم أو اعتراف الآخرين بحقهم في أن يعاملوا على قدم المساواة مع الشعراء والعلماء ، وانما كان نتيجة الحاجة الى خدماتهم وضرورة التنافس عليها• أما احترامهم لأنفسهم فلم يكن الا تعبيرا عن قيمتهم في السوق •

•

وكان أول مظهر من مظاهر ارتقاء مكانة الفنانين الاجتماعية هو الأجور التى يتلقونها • ففي الربع الأخير من القرن الخامس عشر بدأت تدفع في فلورنسه أجور مرتفعة نسبيا عن صور « الفرسك » • وفي عام ١٤٨٥ وافق جوفاني تورنابوني على أن يدفع لجيرلانداجو أجرا قدره ١١٠٠

فلورين لكى يرسم هيكل العائلة فى سانتا ماريا نوفلا . كما تلقى فيليبينو ليبى عن رسومه الحائطية فى « سانتا ماريا منيرفا » فى روما مبلغ ٢٠٠٠ دوكا ذهبية ، وهو مبلغ يساوى على وجه التقريب نفس العدد بالفلورين. وتلقى ميكانجلو مبلغ ٣٠٠٠ دوكا عن صورة فى سقف الكنيسة الستينية(١). وقرب نهاية القرن ، كان هناك عدد غير قليل من الفنانين يتمتعون بمركز مالى طيب ، بل ان فيليبينو ليبى جمع ثروة كبيرة . وكان بيروجينو يملك بيوتا ، وبندتو داماجانو يملك ضيعة . وكان ليوناردو يتقاضى مرتبا سنويا مقداره ٢٠٠٠ دوكا فى ميلانو ، كما كان يتقاضى فى فرنسا ٣٥,٠٠٠ فرنك سنويا (٢) . وكان أساطين الفن المشهورون فى القرن السادس عشر ، ولا سيما رافاييل وتيسيان ، يستمتعون بدخل كبير ، ويحيون حياة سادة عظام . وصحيح أن طريقة حياة ميكلانجلو كانت متواضعة ظاهريا ، غير أن دخله بدوره كان مرتفعا ، وعندما رفض أن يتقاضى أجرا عن عمله فى كاتدرائية القديس بطرس ، كان قد أصبح بالفعل رجلا ثريا . وبالاضافة الى الطلب المتزايد على الأعمال الفنية ، والارتفاع العام فى الأسعار ، فان ازدياد أهمية السلطات الكنسية البابوية فى سوق الفن قرب مطلع القرن الجديد ، ودخولها فى هذه السوق منافسا خطيرا للجمهور الفلورنسى المهتم بالفن ، كان عاملا من أهم العوامل التى أثرت فى اتجاه أجور الفنانين الى الارتفاع . فقد أخذت مجموعة كاملة من الفنانين تنتقل من فلورنسه الى روما العظيمة . وبطبيعة الحال فان أولئك الذين ظلوا فى فلورنسه قد انتفعوا من العروض المرتفعة للبلاط البابوى — أو على الأصح فان الذين انتفعوا بحق هم الفنانون الأعظم شهرة ، أى أولئك الذين ينبغى بذل جهد من أجل الاحتفاظ بهم . أما الأسعار التى كانت تدفع للآخرين فكانت أقل بكثير من الأجور التى تدفع فى أفضل سوق ، وهكذا بدأت تظهر لأول مرة فوارق حقيقية فى المدفوعات التى تعطى للفنانين (٣) .

ولقد عزا البعض تحرر المصورين والنحاتين من أغلال الطوائف الحرفية وارتفاعهم من مستوى الصناع الحرفيين الى مستوى الشعراء والعلماء — عزا البعض ذلك الى تحالفهم مع أدباء النزعة الانسانية . ومن جهة أخرى فسر تأييد أدباء النزعة الانسانية لهم بأن عشاق الفن والأدب هؤلاء كانوا ينظرون الى الآثار الأدبية والفنية للعصر القديم على انها تكون وحدة لا تنفصم ، وكانوا مقتنعين بأن مكانة الشعراء كانت مساوية

(1) H. Lerner-Lehmkuhl, op. cit., p. 34.
(2) R. Saitschick, op. cit., p. 197.
(3) H. Lerner-Lehmkuhl, op. cit., p. 54.

لمكانة الفنانين فى العصر القديم (١). بل انهم لم يكونوا فى واقع الأمر ليتصورون أن يصدر المعاصرون للأعمال الفنية القديمة حكما مختلفاعلى مبدعى هذه الأعمال ، اذ كانوا هم أنفسهم ينظرون اليها بنفس نظرة التبجيل التى ينظرون بها الى الأعمال الشعرية ، لأن النوعين معا يرجعان فى نظرهم الى أصل واحد . وقد جعلوا عصرهم — بل وكل العصور اللاحقة حتى القرن التاسع عشر — يؤمن بأن الفنان ، الذى لم يكن فى أعين العصور القديمة أكثر من مجرد صانع آلى ، يشترك مع الشاعر فى شرف النعمة الالهية . وليس من شك فى أن أدباء النزعة الانسانية قد أفادوا فنانى عصر النهضة فائدة كبرى فى سعى هؤلاء الأخيرين الى التحرر ، وقدموا اليهم الأسلحة التى يدعمون بها حقوقهم فى وجه الطوائف الحرفيه ، وكذلك فى مقاومة العناصر الموجودة بين صفوفهم ، والتى كانت ذات نزعة محافظة ، وكان مستواها الفنى أحط ، وبالتالى كان تعرضها للخطر أعظم . ومع ذلك فان حماية الأدباء لم تكن هى سبب ارتفاع المكانة الاجتماعية للفنان ، بل كانت هى ذاتها مظهرا لتطور كان له سبب آخر . أما هذا السبب فهو أن ظهور الهيئات المحلية والامارات الجديدة من جهة ، ونمو المدن وثراءها من جهة أخرى ، قد أدى الى تضييق الشقة بين العرض والطلب فى سوق الفن ، بحيث بدأ يتحقق توازن كامل بين الاثنين . ومن الحقائق المعروفة أن حركة الطوائف الحرفية بأسرها يرجع أصلها الى محاولة تضييق الشقة على هذا النحو لصالح المنتجين . ولم تكن سلطات الطوائف الحرفية تتغاضى عن مخالفة لوائحها الا عندما كان يختفى خطر النقص فى العمل . فلم يكن الفنانون يدينون بتحررهم للنوايا الطيبة لأدباء النزعة الانسانية ، بل لأن هذا الخطر قد أخذ يقل أهمية بالتدريج . كذلك كان الفنانون يلتمسون صداقة هؤلاء الأدباء ، لا من أجل التغلب على مقاومة الطوائف الحرفية ، بل لتبرير المركز الاقتصادى الذى كانوا قد اكتسبوه من قبل فى أعين الطبقة العليا التى تصطبغ عقليتها بالنزعة الانسانية ، ولكى يستعينوا بمعلوماتهم العلمية التى كانوا يحتاجون اليها فى صياغتهم لموضوعات أسطورية وتاريخية يمكن أن تلقى رواجا فى السوق . فأدباء النزعة الانسانيه كانوا فى نظر الفنانين هم الذين يضمنون لهم مكانة عقلية . كما ان أدباء النزعة الانسانية ذاتهم كانوا يدركون قيمة الفن بوصفه وسيلة للدعاية للأفكار التى يتركز عليها امتيازهم العقلى . وكانت هذه العلاقة المتبادلة هى التى أدت الى ظهور مفهوم وحدة الفنون لأول مرة ، وهو مفهوم نأخذه نحن قضية مسلما بها ، ولكنه لم يكن معروفا قبل عصر النهضة . فلم يكن افلاطون هو الوحيد الذى اجرى تمييزا

(1) A. Dresdner, op. cit., pp. 77-9.

أساسيا بين الفنون البصرية والشعر ، بل انه حتى فى السنوات المتأخره للعصر الكلاسيكى القديم والعصور الوسطى ، لم يخطر ببال أحد أن يفترض وجود أية علاقة بين الفن والشعور أوثق من العلاقة الموجودة بين العلم والشعراء أو بين الفلسفة والفن .

ولقد كانت المؤلفات المكتوبة عن الفن فى العصور الوسطى تقتصر على كتب الارشاد والتعليم . ولم تكن هذه الموجزات العملية تضع اى حد فاصل بين الفن والصنعة العملية . وحتى تلك الدراسة الشاملة التى كتبها تشينينو تشينينى Cennino Cennini عن التصوير ظلت خاضعة لآراء الطوائف الحرفية ، ومبنية على مفهوم اتقان الصنعة عند هذه الطوائف . فقد كان يدعو الفنانين الى أن يكونوا مجتهدين ، مطيعين ، مثابرين ، ورأى أن « محاكاة » النماذج هى الطريق الاكيد الى اتقان الصنعة الفنية . وكان هذا كله يتمشى مع الاتجاهات التقليدية القديمة فى العصور الوسطى . أما الاستعاضة عن محاكاة كبار الفنانين بدراسة الطبيعة فقد تحققت نظريا للمرة الأولى على يد ليوناردو دافنشى ، ولكنه لم يكن يعبر الا عن انتصار نزعة مطابقة الطبيعة والعقلانية على التراث ، وهو الانتصار الذى كان قد تحقق فى الميدان العملى منذ عهد بعيد . وتدل نظريته فى الفن ، التى تتركز على دراسة الطبيعة ، على انه قد حدث خلال ذلك تغير كامل فى العلاقة بين الأستاذ والتلميذ . والواقع انه كان لابد أن يبدأ تحرر الفن من روح الصنعة الحرفية الخالصة بادخال تغيير على نظام التلمذ ، والغاء احتكار الطوائف الحرفية للتعليم . فطالما أن حق الممارسة الاحترافية للفن كان مقيدا بالتلمذ على أستاذ من أساتذة الطائفة الحرفية ، كان من المستحيل التخلص من تأثير الطوائف ، ومن سيطرة تراث الصنعة الحرفية (١) . وكان لابد أن ينتقل تعليم الجيل الناشىء فى الفن من الورشة الى المدرسة ، وأن يحل التعليم النظرى ، جزئيا ، محل التعليم العملى ، لكى تزاح العقبات التى كان النظام القديم يضعها فى وجه المواهب الجديدة . وبطبيعة الحال فان النظام الجديد أخذ يخلق بالتدريج روابط جديدة وعقبات جديدة . فهذه العملية قد بدأت بحلول المثل الأعلى للطبيعة محل سلطة كبار الفنانين ، وانتهت بتلك المجموعة المحددة من النظريات ، التى يمثلها التعليم الأكاديمى ، والتى تحل فيها محل النماذج القديمة المرفوضة مثل عليا جديدة لا تقل عن هذه النماذج تحددا ، ولكنها أصبحت منذ ذلك الوقت تبنى على أساس علمى . ولنذكر فى هذا الصدد أن المنهج العلمى فى تعليم الفن قد بدأ فى الورش الفنية

---

(1) Ibid., p. 95.

ذاتها . فمنذ أوائل القرن الخامس عشر نجد الصبيان فى الورش يلقنون مبادىء الهندسة والمنظور والتشريح ، بالاضافة الى التعليم العملى ، ويدربون على الرسم من الحياة ومن نماذج على هيئة دمى . وكان الأساتذة ينظمون برامج فى ورشهم ، وأدى هذا النظام ، من جهة ، الى ظهور الأكاديميات الخاصة التى كانت تجمع بين التعليم العملى والنظرى (١) ، كما أدى من جهة أخرى الى ظهور الأكاديميات العامة التى ألغى فيها تراث العلاقات الاجتماعية والصنعة الحرفية السائد فى الورش القديمة ، وحلت محله علاقة ذهنية محضة بين المعلم والتلميذ . وظلت الدراسة فى الورش والأكاديميات الخاصة قائمة طوال القرن السادس عشر ، ولكنها أخذت تفقد بالتدريج تأثيرها فى تكوين الأسلوب .

ولقد بدأ المفهوم العلمى للفن ، الذى يكون أساس الدراسة فى الأكاديميات ، عند ليون باتستا ألبرتى . فهو أول من عبر عن الفكرة القائلة ان الرياضيات هى الأساس المشترك بين الفن والعلوم ، مادامت كل من نظرية النسب ونظرية المنظور مباحث رياضية . كذلك فانه اول من عبر بوضوح عن تلك الوحدة بين الصانع التكنيكى التجريبى والفنان الفاحص المدقق ، وهى الوحدة التى كانت قد تحققت من قبل عمليا عند مازاتشو Masaccio وأوتشللو Uccello (٢) . ذلك لأن كلا منهما يحاول أن يفهم العالم تجريبيا وأن يستخلص قوانين عقلية من هذه الخبرة بالعالم ، وكلاهما يسعى الى معرفة الطبيعة والتحكم فيها ، وكل منهما يتميز — بفضل نشاطه الخلاق ، الذى هو فعل ايجابى poiein بالمعنى الصحيح — عن المعلم الجامعى الذى يقتصر على التأمل الخالص ، ويلتزم حدود معلوماته العلمية . ولكن اذا كان التكنيكى والعالم الطبيعى قد أصبح من حقهما الآن أن يعدا مثقفين عقليين ، نظرا الى معرفتهما الرياضية ، فان الفنان ، الذى يكون فى كثير من الأحيان هو والتكنيكى والعالم شخصا واحدا ، يحق له بالفعل أن يتميز عن الصانع الحرفى ، وأن يطالب بالنظر الى الوسيلة التى يعبر فيها عن نفسه على أنها واحدة من « الفنون الحرة » .

ولم يضف ليوناردو أية فكرة أساسية جديدة الى أقوال ألبرتى ، التى ارتفع الفن فيها الى مرتبة العلم ، ووضع الفنان على نفس مستوى أديب النزعة الانسانية ، وكل ما فعله هو أنه أكد آراء سلفه . فهو يذهب

(1) Joseph Meder : Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, 1919, p. 214.

(2) Leonardo Olschki : Gesch. der neusprachlichen wiss. Lit., I, 1919, pp. 107-8.

الى أن التصوير هو من جهة نوع من العلم الطبيعي الدقيق ، وهو من جهة أخرى يسمو على العلوم ، لأن هذه « مصنوعة » أى أنها لاشخصية — على حين أن الفن مطبوع ، يرتبط بالفرد وقدراته الفطرية (١) . وهكذا فان ليوناردو يرى أن ما يبرر أحقية التصوير بأن يعد واحدا من «الفنون الحرة » ، ليس معرفة الفنان الرياضية فحسب ، بل أيضا موهبته التى تعادل فى رأى ليوناردو العبقرية الشعرية • وقد أعاد الى الأذهان من جديد تلك الكلمة المنسوبة الى سيمونيدس ، والتى يوصف فيها التصوير بأنه « شعر صامت » والشعر بأنه « تصوير ناطق » ، فكان على هذا النحو هو نقطة بداية ذلك الخلاف الطويل حول ترتيب الفنون من حيث الأفضلية ، وهو الخلاف الذى أسهم فيه « لسنج Lessing » فيما بعد • ويعتقد ليوناردو انه اذا ما عد صمت التصوير وبكمه نقصا، فمن الممكن على نفس النحو أن يتحدث المرء عن عمى الشعر (٢) • ولو كان هناك فنان أوثق منه صلة بأدباء النزعة الانسانية لما جرؤ على التفوه بتصريح ينطوى على مثل هذه الهرطقة •

ونستطيع أن نلاحظ ، حتى لدى الشخصيات الأولى التى مهدت الطريق للنزعة الانسانية ، تقديرا أرفع لقيمة التصوير ، ارتفع فوق مستوى وجهة النظر السائدة فى العصور الوسطى ، التى كانت تجعل منه ذا طبيعة مشابهة لطبيعة أى عمل يدوى آخر • فقد خلد دانتى ذكرى الفنانين تشيمابوى Cimabue وچوتو (المطهر ، ١١ ، ٩٤/٩٦) وقارنهما بشاعرين مثل جويدو جوينيتشلى Guido Giunicelli وجويدو كاڤالكانتى G. Cavalcanti • كما امتدح بترارك ، فى مقطوعاته الشعرية (sonnets) ، المصور سيمونى مارتينى ، وأشار فيليبو فيلانى ، فى معرض امتداحه لفلورنسه ، الى عدة فنانين من بين مشاهير الرجال فى المدينة • وتنطوى القصص القصيرة (novelle) لعصر النهضة الايطالى — ولاسيما قصص بوكاشيو وزاكتى Sacchetti — على عدد هائل من نوادر الفنانين • وعلى الرغم من أن الفن ذاته كان يقوم فى هذه القصص بدور ضئيل جدا ، فان مما له دلالته أن رواة القصص أبدوا من الاهتمام بالفنانين لذاتهم ما جعلهم يرفعونهم فوق مستوى الحياة المجهولة للصانع العادى ، ويعاملونهم بوصفهم شخصيات فردية• ولقد سهد النصف الأول من القرن الخامس عشر بالفعل بداية ظهور سيرة حياة الفنان ، التى كانت نتاجا مميزا بحق لعصر النهضة الايطالى • وكان برونللسكى أول فنان جعل أحد معاصريه يكتب تاريخ حياته ،وهو

---

(1) A. Dresdner, op. cit., p. 72.

(2) J.P. Richter : The Literary Work of Leonardo da Vinci, 1883, I. No. 654.

امتياز كان من قبل وقفا على الأمراء والأبطال والقديسين . كما كتب جيبرتى أول سيرة ذاتية نعرفها لفنان • وقد شيدت البلدية ، تكريما نبروناللسكى ، نصبا تذكاريا فى الكاتدرائية ، وأبدى لورنتسو رغبة فى أن تنقل رفات فيليبو ليبى الى مسقط رأسه من سبولتيو وتدفن بما تستحقه من مظاهر التكريم • ولكن ، كان الرد عليه هو ابداء الأسف لأن بلدة سپوليتو أفقر فى عظماء الرجال بكثير من فلورنسه ، ومن ثم فلا يمكن تلبية رغبته • كل ذلك كان تعبيرا عن تحول مؤكد فى الاهتمام ، من أعمال الفنان الى شخصيته • فقد بدأ الناس يشعرون عن وعى بالقدرة الخلاقة بمعناها الحديث ، وأخذت تظهر دلائل متزايدة على زيادة احترام الفنان لذاته • وقد بقيت لدينا توقيعات لجميع المصورين الهامين فى القرن الخامس عشر تقريبا ، وأعرب فيلاريتى Filarete بالفعل عن الرغبة فى أن يقوم جميع الفنانين بتوقيع أعمالهم • ولكن الأمر الذى كان أبلغ دلالة من هذه العادة ، هو أن معظم هؤلاء المصورين قد خلفوا صورا شخصية ذاتية ، على الرغم من أنها ليست فى كل الأحوال صورا مكتملة مكتفية بذاتها • اذ كان الفنانون يصورون أنفسهم ، ومعهم فى بعض الأحيان أسرتهم ، وكذلك بعض المارة ، الى جانب المؤسسين والراعين ، والعذراء وقديسيها • وهكذا يصور جيرلانداجو على أحد حوائط كنيسة سانتا ماريا نوفلا أقاربه أمام مؤسس الكنيسة وزوجته ، بل ان مدينة بيروجا كلفت بيروجينو بأن يضع صورته الشخصية الى جانب صور الفرسك فى السوق (الكامبيو) • ومنحت جمهورية البندقية عضوية مجلس الأعيان لجنتيلى دا فبريانو ، كما انتخبت مدينة بولونيا فرانشسكو فرانشا فى وظيفة « حامل الراية Gonfaloniere » ، وخلعت فلورنسه على ميكلوتسو لقبا رفيعا هو « عضو المجلس »(١) •

ومن أبلغ الدلائل على هذا الوعى الذاتى الجديد لدى الفنانين ، وتغير موقفهم من عملهم ، أنهم بدأوا يتحررون من الطلبات المباشرة ، ولم يعودوا من جهة ينفذون طلباتهم بنفس الدقة القديمة ، كما كانوا ، من جهة أخرى ، يخلقون فى كثير من الأحيان أعمالا فنية من تلقاء أنفسهم ، دون أى تكليف خارجى • فقد عرف عن فيليبوليبى أنه لم يكن يلتزم دائما ذلك المعدل المستمر المتجانس الذى كان هو القاعدة العامة فى أعمال الحرف اليدوية ، وأنه كان يترك بعض الطلبات جانبا وقتا ما ، لكى يتفرغ لطلبات أخرى كان أكثر تحمسا لها فى تلك اللحظة • وبعد عصره أصبحنا نصادف هذه الطريقة الهوائية فى الانتاج بصورة تزداد

(1) R. Saltschick , op. cit., pp. 185-6.

تكرارا (١) ، ويتمثل فى بيروجينو ، منذ ذلك العهد المبكر ، نمط «النجم star » المدلل الذى يعامل من يعمل لحسابهم معاملة سيئة بحق ، فهو لا يكمل العمل الذى شرع فيه ، لا فى «القصر القديم Palazzo Vecchio ولا فى قصر الدوق فى البندقية ، وهو يحمل أورفيتو Orvieto على انتظار الصورة الموعودة فى كنيسة العذراء فى الكاتدرائية مدة تبلغ من الطول حدا تضطر معه البلدية الى أن تعهد الى « سينيوريللى » بتنفيذ العمل . ولا شك أن تطور حياة ليوناردو كفيل بأن يكشف لنا على أوضح نحو ممكن عن الارتقاء التدريجى لمكانة الفنان . فقد كان ليوناردو يلقى تقديرا دون شك فى فلورنسه ، ولكن عمله لم يكن مزدهرا فيها ، ثم أصبح مصور البلاط المدلل عند لودوفيكو مورو ، والمهندس الحربى الأول عند تشيزارى بورجا ، بينما ختم حياته صفيا لملك فرنسا وصديقا حميما له . ولقد حدث التغير الأساسى عند مطلع القرن السادس عشر . فمنذ ذلك الحين لم يعد الفنانون الكبار صنائع للسادة الذين يرعونهم ، بل أصبحوا هم أنفسهم سادة كبارا . ويروى فازارى أن رافاييل قد عاش حياة سيد عظيم ، لا حياة مصور ، وأنه كان يسكن قصرا خاصا به فى روما ، ويخالط الأمراء والكردينالات بوصفه ندا لهم ، وكان بالداسارى Baldassare ، وكاستليونى ، وأجوستينو شيجى أصدقاء له ، وتزوج من ابنة أخت الكردينال بيببينا Bibbiena . بل ان ارتقاء تيسيان فى السلم الاجتماعى كان أعظم . ذلك لأن شهرته بوصفه أعظم فنانى عصره، وطريقته فى الحياة ، ومرتبته ، وألقابه ، كل هذه العوامل قد رفعته الى مصاف أرفع الأوساط فى المجتمع . وقد منحه الامبراطور شارل الخامس لقب كونت فى القصر البابوى ، وعضو فى البلاط الامبراطورى ، وجعله فارسا للمهماز الذهبى (Golden Spur) ، ومنحه مجموعة كاملة من الامتيازات ، فضلا عن لقب وراثى من ألقاب النبلاء . وكان الحكام يبذلون جهودا كبيرة ــ لم تكن تقابل فى كثير من الأحيان بالنجاح ــ لكى يجعلوه يرسم صورهم ، وكان دخله ، كما ذكر أرتينو ، فى مستوى دخل الأمراء ، وكان الامبراطور يخلع عليه هدايا نفيسة فى كل مرة يرسم فيها صورته ، كما تلقت ابنته لافينيا مهرا ضخما ، وقام الملك هنرى الثالث بزيارة شخصية له فى شيخوخته ، وعندما راح ضحية الطاعون فى عام ١٥٧٦ ، دفن فى كنيسة « فرارى Frari » بأعظم مظاهر التكريم التى تستطيع الجمهورية تقديمها ، على الرغم من وجود حظر تام ، كان يراعى فى كل الحالات الأخرى بدقة، على دفن ضحايا

---

(١) قارن وصف باندللو Bandello لطريقة ليوناردو المتقطعة فى العمل فى لوحة « العشاء الربانى » ، وهو الوصف الذى اقتبسه « كينيث كلارك » (المرجع المشار اليه من قبل ، ص ٩٢ ــ ٣) .

الطاعون في كنيسة . وأخيرا ، فقد ارتفعميكلانجلو الى آفاقلم يسبق لها نظير • فقد كان علو مكانته من الوضوح بحيث كان يستطيع أن يزهد في كل مظاهر التكريم والألقاب والامتيازات الرسمية • وكان يترفع على صداقة الأمراء والبابوات ، اذ كانت لديه الجرأة على أن يكون خصما لهم • فهو لم يكن يحمل لقب كونت ، ولا كان مستشارا للدولة ، ولا مشرفا بابويا ، ولكنه كان يسمى « بالالهى » • ولم يكن يرغب فى أن يوصف فى الرسائل الموجهة اليه بأنه مصور أو نحات ، بل كان يقول انه ميكلانجلوبوناروتى ، لا أكثر ولا أقل ، وكان يريد أن يتخذ من النبلاء الشبان تلاميذ له . ومن الواجب ألا تعزى هذه الرغبة ، فى حالته،الى الغطرسةوالكبرياء فحسب،بل أنهكان يرىأنه يصور«بالمخ col cervello لا « باليد colla mano » ، وكان خير ما يتمناه هو أن يبعث الروح فى الأشكال من كتلة الرخام بسحر بصيرته فحسب • وهذا أمر يتجاوز نطاق الكبرياء الفطرية لدى الفنان، ويفوق شعوره بالسمو علىالصانع الحرفى، والعامل الآلى البحت ، الانسان المادى الحريص على الكسب ، بل ان هذا فى واقع الأمر دليل على خوفه من الاحتكاك بالواقع المعتاد • فهو أول مثل للفنان الحديث،المنعزل،الذى يحركه مس من عالم الجن،اعنى أول من تستحوذ عليه فكرته استحواذا تاما ، ولا وجود لشىء فى نظره ما خلا فكرته-وأول من يشعر باحساس عميق بالمسئولية نحو مواهبه ،ويرى فى عبقريته الفنية قدرة عليا تفوق قدرات البشر • وهنا يصل الفنان الى قدر من السيادة المطلقة تتضاءل معه كل المفاهيم السابقة للحرية الفنية • وهنا يتحقق التحرر الكامل للفنان لأول مرة ، ويصبح لأول مرة تلك العبقرية التى اعتدنا أن نعرفه عليها منذ عصر النهضة • وهكذا تم التحول النهائى،ولم تعد أعمال الفنان ، وانما شخصيته،هى موضوعالتبجيل، وهى ما يسعى اليه الناس.وأصبحت الدنيا،التى كان الفنانيأخذ على عاتقه الاشادة بمجدها ، هى التى تشيد بمجده ، وأصبحت العبادة التى كان أداة لها ، تتخذ منه هو ذاته موضوعا لها ، وانتقلت حالة الفضل الالهى من سادته ورعاته اليه هو ذاته • ولقد كان يوجد بالفعل فى كل العصور نوع من تبادل المديح بين البطل والفنان الذى يشيد بمجده ، وبين الراعى والفنان (١) . وكلما ازدادت شهرة المادح، كانت قيمة المجد الذى يشيد به أعظم • غير أن هذه العلاقة أصبحت الآن من التسامى بحيث أن الراعى كان يمتدح فى نفس عملية امتداحه للفنان ، ولذا أصبح يشيد بالفنان بدلا من أن يشيد به الفنان • فقد انحنى شارل الخامس ليلتقط الفرشاة التى سقطت من تيسيان ، وكان يعتقد أن من الطبيعى

(1) Edgar Zilsel : Die Entstehung des Geniebegriffes, 1926, p. 109.

تماما أن يقوم امبراطور بخدمة فنان كبير مثل تيسيان . وهكذا اكتملت أسطورة الفنان . ولا جدال فى أنه ظل هناك عنصر من التلاعب والمداعبة فى الموضوع : اذ كان يسمح الفنان بأ ن يسبح فى الضوء حتى يستطيع راعيه أن يلمع فى انعكاسه . ولكن هل سيختفى بعد ذلك فى أى وقت تبادل التقدير والمديح ، والتقويم والمكافأة المتبادلة لقاء الخدمات، والرعاية المتبادلة لصالح الطرفين ؟ ان أقصى ما طرأ على هذه العلاقات هو أنها أصبحت أكثر خفاء .

ولقد كان أكثر العناصر جدة فى مفهوم الفن فى عصر النهضة هو فكرة العبقرية ، والرأى القائل ان العمل الفنى من خلق شخصية لا تخضع الا لذاتها ، وأن هذه الشخصية تعلو على التراث ، والنظرية ، والقواعد ، بل وعلى العمل ذاته ، وأنها أعظم ثراء وعمقا من العمل ، ويستحيل التعبير عنها تعبيرا كافيا فى حدود أى قالب موضوعى . وقد ظلت هذه الفكرة غريبة عن العصور الوسطى ، التى لم تعترف بقيمة مستقلة للأصالة والتلقائية الذهنية ، وكانت تحبذ محاكاة كبار الفنانين ، وتعد السرقة الفنية أمرا مسموحا به ، وكان أقصى ما يمكن أن يقال عنها هو أن فكرة المنافسة العقلية قد مستها سطحيا ، ولكنها لم تتحكم فيها . أما فكرة العبقرية بوصفها هبة الهية ، وقوة خلاقة فطرية وفردية كاملة ، والاعتقاد بوجود قانون شخصى استثنائى يباح للعبقرى ، بل ينبغى عليه أن يتبعه، وتبرير فردانية الفنان العبقرى وعناده ـ كل ذلك كان اتجاها فكريا لم يظهر لأول مرة الا فى مجتمع عصر النهضة . ذلك لأن الطبيعة الدينامية لهذا العصر ، وتغلغل فكرة المنافسة فيه ، أتاحت له أن يقدم للفرد فرصا أفضل من تلك التى كانت تقدمها الثقافة المبنية على السلطة فى العصور الوسطى. كما أن ازدياد شعور أصحاب السلطة بالحاجة الى الدعاية أوجد فى سوق الفن طلبا يفوق ما كان على العرض أن يلبيه فى الماضى . ولكن كما أن الفكرة الحديثة عن المنافسة ترتد الى أبعد أغوار العصور الوسطى، فان فكرة العصور الوسطى القائلة ان الفن يتحدد بعوامل موضوعية، تعلو على المستوى الشخصى ، ظلت لها تأثيراتها اللاحقة فترة طويلة ، ولم يحرز المفهوم الذاتى للنشاط الفنى الا تقدما شديد البطء حتى بعد نهاية العصور الوسطى . وعلى ذلك فان المفهوم الفردى لعصر النهضة يقتضى تصحيحا فى اتجاهين . ومع ذلك فليس من الواجب رفض رأى « بوركارت » رفضا فوريا ، لأنه اذا كانت العصور الوسطى قد شهدت من قبل شخصيات قوية (١) ، فان التفكير والسلوك بطريقة فردية شيء،

---

(1) CF. Dietrich Schaefer : Weltgesch. der Neuzeit, 1920, 9th edit., pp. 13-14. — J. Huizinga : Wege der Kulturgesch., 1930, p. 130.

ووعى المرء بفرديته ، وتأكيده المتعمد لهـا شيء آخر • فليس من الممكن التحدث عن الفردية بالمعنى الحديث لهذه الكلمة الا بعد أن حل الوعى الفردى الشاعر بذاته محل مجرد رد الفعل الفردى • ولم يبدأ وعى الفردية بذاتها الا فى عصر النهضة ، غير أن عصرالنهضةلا يبدأ هوذاته بالفردية الواعية بذاتها • ذلك لأن التعبير عن الشخصية فى الفن كان أمرا يسعى اليه الفنان ويقدره الجمهور قبل وقت طويل من ادراك أى شخص أن الفن لم يعد مبنيا على المادة الموضوعية ، وانما على الطريقةالذاتية. وبعد مضى وقت طويل على تحول الفن الى اعتراف ذاتى ، ظل النـاس يتحدثون عن الحقيقة الموضوعية فى الفن ، على الرغم من أن نزعة التعبير الذاتى فى الفن هى بعينها التى أتاحت له أن يحظى بالاعتراف العام • فقوة الشخصية ، وطاقة الفرد العقلية وتلقائيته ، هى التجربة الكبرى لعصر النهضة ، وفيه أصبحت العبقرية ، بوصفها تجسدا لهذه الطاقة والتلقائية ، هى المثل الأعلى ، الذى وجد فيه هذا العصر أسمى تعبير عن طبيعة الذهن البشرى وقدرته التى يتحكم بها فى عالم الواقع •

ولقد بدأ مفهوم العبقرية بفكرة الملكية العقلية • ففى العصور الوسطى لم يكن لهذه الفكرة، ولا للرغبة فى الأصالة، وجود ، اذ أنها يرتبطان سويا ارتباطا مباشرا • وطالما أن الفن لم يكن سوى تصوير لما هو الهى ، والفنان مجرد وسيط يتجلى من خلاله العالم الأزلى الخارق للطبيعة ، فلا يمكن أن يكون هناك مجال للاستقلال فى الفن ، أو لامتلاك الفنان فعليا لعمله . والتفسير الواضح الذى يميل المرء تلقائيا الى الأخذ به هو أن يربط بين فكرة الملكية العقلية وبداية ظهور الرأسمالية ، غير أن مثل هذا الربط لا يؤدى الا الى التضليل . ذلك لأن فكرة الانتاجية العقلية والملكية العقلية نشأت عن انحلال الثقافة المسيحية . وحين لم يعد الدين يتحكم فى جميع مجالات الحياة الروحية ويضمها فى داخله، ظهرت على الفور فكرة استقلال مختلف أشكال التعبير العقلى ، وأصبح من الممكن تصور فن ينطوى فى ذاته على معناه ومقصده • وعلى الرغم من كل المحاولات التى بذلت لبناء الثقافة بأسرها ، وضمنهـا الفن ، على الدين ، فان أى عصر لاحق لم ينجح مطلقا فى استعادة الوحدة الثقافية التى كانت تتميز بها العصور الوسطى ، وفى سلب الفن استقلاله الذاتى . وحتى فى وقتنا الحالى ، الذى أصبح فيه الفن يوضع فى خدمة أغراض خارجة عن مجاله الخاص، فان الفن مازال شيئا يستمتع به لذاته ، وله دلالته الخاصة به. ولكن حين لا يعود المرء ينظر الى مختلف القوالب العقلية على أنها أشـكال متباينة لحقيقة واحدة ، فعندئذ تخطر بباله أيضا فكرة اتخاذ فرديتها وأصالتها معيارا لقيمتها • فالقرن الرابع عشر كان لا يزال خاضعا كل الخضوع لسحر فنان « واحد » ، هو « جوتو » ، وتراثه ، أما فى القرن الخامس عشر فقد بدأت الجهود ذات الطابع

الفردى تترك أثرها فى جميع الاتجاهات • وأصبحت الأصالة سلاحا فى صراع المنافسة • وأصبح التطور الاجتماعى يستعين بأداة لم ينتجها هو ، ولكنه شكلها وفقا لأغراضه وزاد من فعاليتها • وطالما ظلت الفرص فى سوق الفن مواتيـة للفنان ، فان الاهتمـام بالفردية لم يتطـور الى سعىجنونى وراء الأصالة ـ ولم يحدث ذلك الا بحلول عصر المـانرزم Mannerism ، عندما جدت ظروف فى سوق الفن جلبت على الفنان اضطرابات اقتصادية مؤلمة . ولكن المثل الأعلى « للعبقرية الأصيلة » لم يظهر هو ذاته حتى القرن الثامن عشر ، عندما كان على الفنانين ، فى فترة الانتقال من الرعاية الخاصة الى السوق الحرة التى لا توجد فيها رعاية ، أن يكافحوا فى سبيل حياتهم المادية كفاحا أقسى من كل ما عرفوه من قبل .

وأهم الخطوات فى تطور مفهوم العبقرية هىالانتقال من فكرةالانجاز الفعلى الى فكرة مجرد القدرة على الانجاز ، ومن العمل الى شخص الفنان ، ومن تقدير النجاح الكامل الى تقدير القصد والفكرة المجردة . ولم يكن من الممكن أن تتخذ هذه الخطوة الا فى عصر أصبح ينظـر الى الأسلوب الشخصى على أن له طرافته وفائدته فى ذاته . ومما يدل على أن القرن الخامس عشر كان يتضمن بالفعل بعض الشروط اللازمة لهذا الموقف ، تلك الفقرة التى تتضمنها دراسة فيلاريتى Filarete ، التى تشبه فيها أشكال العمل الفنى باتجاهات القلم فى مخطوط ، وهى الاتجاهات التى تكشف مباشرة عن يد الكاتب (١) . وكان تقدير الرسوم والتخطيطات الناقصة ، والمسودات ، والعمل غير المكتمل بوجه عام ، خطوة أخرى فى نفس الاتجاه . كذلك فان أصل الميل الى العملالمجتزأ يرجع الى الفهم الذاتى للفن ، المرتكز على فكرة العبقرية ، وكل ما فعلته فلسفة الفن التى نشأت عن دراسة الأعمال الكلاسيكية غير المكتملة انما كان تعميق هذا الاتجاه . ففى نظر عصر النهضة، أصبح الرسم والتخطيط أمرين لهما اهميتهما ، لا بوصفهما مجرد أشكال فنية ، بل أيضا بوصفهما وثائق وسجلات للعملية الخلاقة فى الفن ، واعترف بهما بوصفهما شكلا خاصا مستقلا من اشكال التعبير ، متميزا عن العمل المكتمل ، وقدرت قيمتها لأنهما يكشفان عن عملية الابداع الفنى فى نقطة بدايتها ، أى فى المرحلة التى تكون فيها ممتزجة امتزاجا كاملا تقريبا بذاتية الفنان . ويذكر ڤازارى ان أوتشللو خلف عددا من الرسوم بلغ من كثرتها أنهـا ملأت صناديق كاملة . أما العصور الوسطى فلم تأت الينا منها أية رسوم تخطيطية تقريبا . ذلك لأن فنان العصور الوسطى لم يكن قطعا يعـزو

---

(1) Julius Schlosser : Die Kunstliteratur, 1924, p. 139.

الى موجات مخه الوقتية نفس الأهمية التى اصبح يعزوها اليها الفنانون اللاحقون ، وكان على الأرجح لايرى جدوى فى تسجيل كل فكرة عابرة. ولكن السبب الأهم فى ندرة الرسوم التخطيطية الباقية من العصور الوسطى قد يكون هو أن الرسم التخطيطى لم يصبح شائعا الا بعد أن توافرت لدى الناس كميات كبيرة من الورق تصلح للاستعمال ، وبأسعار معقولة (١) ، كما أن نسبة ضئيلة نسبيا من الرسوم التىوضعتبالفعل هى التى ظلت باقية . ومن المؤكد أن القدم ليس هو السبب الوحيد لاختفائها ، فمن الواضح أن الاهتمام بحفظها كان أقل مما أصبح عليه فيما بعد ، بحيث ان ضآلة اهتمام عصر النهضة بالرسوم التخطيطية يعد تعبيرا كافيا عن الاختلاف الكامل بين فلسفة الفن فى العصور الوسطى ، بطرقها الواقعية الموضوعية فى التفكير ، وبين فلسفة عصر النهضة بنزعاتها الذاتية . فقيمة العمل الفنى كانت فى نظر العصور الوسطى موضوعية خالصة ، على حين أن عصر النهضة كان يعزو الى هذا العمل أيضا قيمة شخصية . وقد أصبح الرسم التخطيطى هو الصيغة المباشرة للخلق الفنى ، اذ أنه يعبر أبلغ تعبير ممكن عن العنصر المتجزىء ، غير المكتمل ، وغير القابل للاكتمال ، الذى يكمن فى كل عمل فنى . والواقع أن اعلاء مكانة القدرة المجردة على الانجاز ، فوق الانجاز ذاته ، وهو السمةالرئيسية لمفهوم العبقرية ، يعنى أن العبقرية تعد غير قابلة للتحقق الكامل ، وهذا يفسر السبب فى النظر الى الرسم غير المكتمل على أنه شكل فنى أصيل .

وبعد أن ينظر الى العبقرية على انها عاجزة عن التعبير عن نفسها تعبيرا كاملا ، لا تتبقى بعد ذلك الا خطوة واحدة لكى يقال عنها انها عبقرية لا تفهم ، ولكى يلتجأ الى الأجيال المقبلة لكى تصدر عليها حكما مختلفا عن حكم العالم المعاصر . على أن عصر النهضة لم يخط هذه الخطوة ابدا. وليس ذلكراجعا الىأنه كان عصرا يفهمالفن خيرامماتفهمه العصور اللاحقة التى يلجأ الفنانون غير الناجحين الى حكمها ، بل يرجع الى أن صراع الفنان من أجل البقاء كان لايزال يتخذ للتعبير عنه صورا غير ضارة نسبيا . وعلى الرغم من ذلك ، فان مفهوم العبقرية كان قد اكتسب بالفعل خصائص ديالكتيكية معينة ، وأصبح — حتى منذ ذلك العهد المبكر — يقدم الينا لمحة عن الجهاز الدفاعى الذى سوف يستخدمه الفنان فيما بعد ضد المتعصبين الرجعيين الذين يرون فى الفن كتابا مقفلا ، من جهة ، وضد المقلدين والدخلاء من جهة أخرى . فقد أصبح فيما بعد يحتمى ، ضد الأولين ، خلف قناع الاغراب والشذوذ ،وأصبح

---

(1) Joseph Meder, op. cit., pp. 169-70.

يؤكد ، ضد الأخيرين ، الطابع الفطرى لموهبته ، واستحالة اكتساب الفن بالتعلم . وقد لاحظ فرانشسكو دى هولاندا F. de Hollanda من قبل فى كتابه « أحاديث عن التصوير » (١٥٤٨) أن لكل شخصية هامة شيئا تنفرد به عن سائر الناس ، وأن الفكرة القائلة ان الفنان الأصيل لابد أن يكون مطبوعا أو مفطورا ، ليست فكرة جديدة كل الجدة فى ذلك الوقت . وتدل نظرية الطابع الملهم للعبقرية ، والطبيعة اللاعقلية ، فوق الشخصية ، لعمله ، على أنه كانت هناك أرستقراطية عقلية بسبيل التكون فى ذلك الحين ، وهى أرستقراطية كانت تؤثر التنازل عن الجدارة الشخصية Virtu ، (بالمعنى الذى استخدم به هذا اللفظ فى أوائل عصر النهضة) ، لكى تميز نفسها بوضوح أكبر عن الآخرين .

ويعبر الاستقلال الذاتى للفن ، بصورة موضوعية — أى من وجهة نظر العمل الفنى — عن نفس الفكرة التى يعبر عنها مفهوم العبقرية بصورة ذاتية ، أى من وجهة نظر الفنان . فالفكرة القائلة أن الأشكال الثقافية مستقلة عن القوانين الخارجية تناظر فكرة تلقائية الذهن . ومن جهة أخرى فان الاستقلال الذاتى للفن كان يعنى بالنسبة الى عصر النهضة مجرد الاستقلال عن الكنيسة وعن الميتافيزيقا التى تنادى بها الكنيسة ، فهو لاينطوى على استقلال مطلق شامل . وهكذا تحرر الفن من العقائد الكنسية الجامدة ، ولكنه ظل مرتبطا ارتباطا وثيقا بالفلسفة العلمية لذلك العصر ، تماما كما استقل الفنان عن رجال الدين ، ولكنه دخل فى علاقة أوثق مع أصحاب النزعة الانسانية واتباعهم . ومع ذلك فقد كان الفن أبعد ما يكون عن أن يصبح خادما للعلم بالمعنى الذى كان به « خادما للاهوت » فى العصور الوسطى . فقد كان الفن ، ولايزال ، مجالا يستطيع فيه المرء ، بمعزل عن بقية العالم ، أن ينظم حياته الروحية وينغمس فى لذات روحية ذات طابع خاص تماما . وحين يتحرك المرء فى عالم الفن هذا ، فانه ينفصل عن عالم الايمان العلوى ، وينفصل فى الوقت ذاته عن عالم الشواغل العملية . صحيح أن من الممكن جعل الفن يخدم اغراض الايمان ، وأننا نستطيع أن نقدم اليه مشكلات ليحلها تكون فى الوقت ذاته من شأن العلم ، ومع ذلك ، فأيا كانت الوظائف التى يؤديها خارج مجال الفن ، فان من الممكن على الدوام النظر اليه كما لو كان هو نفسه موضوعا خاصا لذاته . وتلك هى وجهة النظر الجديدة التى لم تكن العصور الوسطى قادرة على اتخاذها ومستعدة لذلك بعد . على أن هذا لا يعنى أنه لم يكن يوجد قبل عصر النهضة احساس أو استمتاع بالطابع الشكلى للعمل الفنى ، ولكن هذا الاحساس والاستمتاع كان لايزال

لا شعوريا ، وبمجرد أن كان يتم الانتقال من الاستجابة الانفعالية المحضة الى الاستجابة الواعية ، كان يحكم على العمل الفنى تبعا لمضمونه الذهنى والقيمة الرمزية لطريقته فى تصوير الأمور. فاهتمام العصور الوسطى بالفن كان مقتصرا على موضوعه ، ولم يكن الانتباه مركزا على المعنى الذى ينطوى عليه مضمون العمل فى الفن المسيحى المعاصر فحسب ، بل ان الفن الكلاسيكى ذاته كان يحكم عليه وفقا لمضمونه الروحى وحده (١) . أما التغير الذى طرأ على موقف عصر النهضة من الفن والأدب الكلاسيكى فلا ينبغى أن يعزى الى كشف أعمال جديدة وكتاب جدد ، وانما الى تحول الانتباه من المضمون المادى الى العناصر الشكلية لعملية التصوير الفنى . أما مسألة وجود آثار قديمة اكتشفت حديثا أن كون هذه الآثار معروفة من قبل ، فهى مسألة لا أهمية لها(٢) . ومن الصفات المميزة للنظرة الجديدة أن الجمهور أصبح يتخذ وجهة النظر الفنية الخاصة بالفنانين أنفسهم ، ولا يحكم على الفن من منظور الحياة والدين ، بل من منظور الفن ذاته . ففن العصور الوسطى كان يستهدف تفسير الحياة والعلو بالانسان ، اما فن عصر النهضة فيستهدف اثراء الحياة وامتاع الانسان . وهو قد أضاف الى مجال الحياة التجريبى والعلوى الذى اقتصرت عليه العصور الوسطى ، ميدانا جديدا اكتسب فيه الانموذجان الدنيوى والميتافيزيقى للوجود معنى جديدا خاصا بهما ، وهو معنى لم يكن يخطر من قبل على بال أحد .

ولقد كانت فكرة الفن المستقل ، غير النفعى ، الذى يستمتع به لذاته ، معروفة من قبل فى العصر الكلاسيكى ، وكل ما حدث هو أن عصر النهضة أعاد كشفها بعد أن كانت قد نسيت فى العصور الوسطى . ولكن لم يخطر ببال أى شخص قبل عصر النهضة أن الحياة التى تكرس للاستمتاع بالفن قد تكون أعلى أنواع الحياة وأسماها . صحيح أن افلاطون والأفلاطونيين المحدثين كانوا يعزون الى الفن غاية أسمى ، ولكنهم كانوا فى الوقت ذاته يسلبونه استقلاله ويجعلونه مجرد أداة للمعرفة العقلية . ففكرة الفن الذى يحتفظ باستقلال طبيعته الجمالية ويصبح قوة تعليمية على الرغم من استقلاله عن بقية العالم الروحى ، وذلك بفضل جماله المطلق وحده — وهى الفكرة التى كان بترارك قد لمح اليها من قبل (١) — هى فكرة بعيدة عن روح العصور الوسطى

---

(1) Karl Borinski, op. cit., p. 21.
(2) Ernst Walser: Ges. Schriften, pp. 104-5.
(3) K. Borinski, op. cit., pp. 32-3.

بقدر ما هى بعيدة عن روح العصر الكلاسيكى . والواقع أن النزعة الجمالية لعصر النهضة كانت بأسرها بعيدة عن العصرين الوسيط والكلاسيكى ، اذ أنه ، حتى على الرغم من أن تطبيق معايير الفن ووجهة نظره على الحياة ذاتها لم يكن أمرا غريبا كل الغرابة بالنسبة الى العصر الكلاسيكى القديم ، فان من المستحيل ان نجد فى أى عصر آخر نظيرا للقصة التى تروى من عصر النهضة عن مؤمن رفض أن يقبل صليبا قدم اليه وهو على فراش الموت لأنه كان قبيحا ، وطلب صليبا أجمل(١) .

على أن مفهوم الاستقلال الجمالى فى عصر النهضة لم يكن فكرة راجعة الى نزعة خالصة فى الفن؛صحيح أن الفن كان يسعى الى التحرر من أغلال التفكير المدرسى ، ولكنه لم يكن حريصا كل الحرص على الوقوف على قدميه وحدهما ، ولم يخطر بباله أن يجعل من استقلال الفن مسألة مبدأ . بل انه قد أكد ، على العكس من ذلك ، الطابع العلمى لنشاطه الروحى . ولم يبدأ تخفيف الروابط التى كانت تجعل من العلم والفن أداة واحدة متجانسة للمعرفة الا فى القرن السادس عشر ، فعندئذ فقط بدأت فكرة الاستقلال الذاتى للفن تعنى أن الفن مستقل أيضا عن عالم العلم والتعلم . ولقد كانت هناك فترات سار فيها الفن فى اتجاه العلم ، كما أن هناك فترات سار فيها العلم فى اتجاه الفن . ففى أوائل عصر النهضة كانت حقيقة الفن معتمدة على معايير علمية ، بينما نجد فى أواخر عصر النهضة وفى عصر الباروك أن التفكير العلمى كان يتشكل فى كثير من الأحيان وفقا لمبادىء جمالية . فالمنظور فى تصوير القرن الخامس عشر هو مفهوم علمى ، على حين ان الكون الذى حدد معالمه كبلر وجاليليو هو فى أساسه رؤية جمالية . ومن هنا كان دلتاى Dilthey على حق عندما تحدث عن « الخيال الفنى » فى البحث العلمى فى عصر النهضة (٢) ، ولكن للمرء نفس الحق فى أن يتحدث عن « الخيال العلمى » فى الخلق الفنى فى أوائل عصر النهضة .

ولم يحقق الباحث والعالم مرة اخرى ما حققاه فى القرن الخامس عشر من السلطة والنفوذ الا فى القرن التاسع عشر . ففى كلا العصرين كانت الجهود مركزة فى نشر الصناعة والتجارة بأساليب ووسائل جديدة ، وبمناهج علمية واختراعات فنية جديدة . وهذا أحد العوامل التى تفسر أولوية العلم وشهرة العالم فى القرنين الخامس عشر والتاسع

---

(1) Philippe Monnier : Le Quattrocento, 1901, 11, p. 229.

(2) Wilhelm Dilthey: «Weltanschauung u. Analyse des Menschen seit Renaissance u. Reformation.» Ges. Schriften, II, 1914, pp. 343 ff.

عشر معـا . والواقع أن ما كان أدولف هلدابرانت وبرنارد برنسون يعنيه « بالشـــكل form » في الفنون التشكيلية (١) ، شأنه شأن فكرة المنظور عند البرتي وبييرو دلا فرانشسكا ، كان مفهوما نظـريا اكثر منه جماليا . فالمقولتان معا علامتا طريق في عالم التجـربة الحسية ، ووسيلتان لايضاح العـلاقات المكانية ، واداتان للمعـرفة البصرية . وليس في وسع الفلسفة الجمالية للقرن التاسع عشر أن تخفي الطابع النظرى لأسسها ، أكثر مما يستطيع عصر النهضة أن يخفي الطابع العلمي الذى كان يغلب على اهتمامه بالعالم الخارجي . ففي القيم المكانية عند هلدابرانت ، والنزعة الهندسية عند سيزان ، والاهتمـامات الفسيولوجية عند الانطبـاعيين (impressionists) ، والاهتمامات النفسية للرواية والدراما الحديثة بأسرها — في كل ذلك نستطيع أن ندرك ، حيثا ولينا وجوهنا ، سعيا للمرء الى أن يهتـدى الى طريقه في عالم الواقع التجريبي ، ويفسر العالم كما يتمثل لنا في الطبيعة ، والى الاكثار من معطيات التجربة الحسية ، وبث النظـام فيها . وتكوين نسق معقول منها . فالفن كان بالنسبة الى القـرن التاسع عشر أداة لمعرفة العالم الخارجي ، ولتحليل الانسان وتفسيره ، ونوعا من التجربة الحية . غير أن هذه النزعة الطبيعية التى تستهدف المعرفة الموضوعية يرجع أصلها الى القرن الخامس عشر ذاته ، ففي ذلك القرن اكتسب الفن أولى خبراته العلمية ، بل انه لايزال الى اليوم يعيش — الى حد ما — من رأس المال الذى استثمره في ذلك الوقت . وكانت أدواته هي الرياضة والهندسة ، وعلم البصريات والميكانيكا ، ونظرية الضوء واللون ، والتشريح وعلم وظائف الأعضـاء ، كما أن المشكلات التى كان يهتم بها هي طبيعة المكان ، وتركيب الجسم البشرى ، والحركة النسبية ، ودراسة المواد الفنية واجراء التجارب على الألوان . والأمر الذى يثبت بوضوح أن التزام القرن الخامس عشر للطبيعة كان ، على الرغم من اصطباغه بكل هذه الصبغة العلمية ، مجرد أسطورة ، هو وسيلة التعبير التى يمكن أن تعد أخص ما يميز فن عصر النهضة : واعني بها المنظور المركزى المستخدم في تصوير المكان . فالمنظور ذاته لم يكن اختراعا لعصر النهضة (٢) ، اذ أن العصر الكلاسيكي القديم ذاته كان على علم بفكرة التجسيم (forshortening) وكان يقلل من حجم الأشياء الفردية تبعا لبعدها عن المشاهد . ولكنه لم يكن يعرف تصوير المكان

(1) Adolf Hildebrand : Das Problem der Form i.d. bild. Kunst, 1893-B. Berenson, op. cit.

(٢) قارن بالنسبة الى ما سيلي : —
Erwin Panofsky: Die Perspektive als «symbolische Form», Vortraege der Bibl. Warburg, 1927, p. 270.

المبنى على منظور متجانس ، والموجه نحو نقطة بصرية واحـــدة ، كمـا أنه لم يكن قادرا أو حريصا على تصوير الموضوعات المختلفة والمسافات المكانية الواقعة بينها بطريقة اتصـالية . بل كان المـكان فى تمثيله التصويرى مركبا يتألف من أجزاء منفصلة ، لا اتصالا متجانسا ـ أى انه كان ، على حد تعبير بانوفسكى ، مكانا متجمعا «aggregate space لا « مكـــانا نســـقيا «systematic space . ومنـــذ عصر النهضة فقط أصبح التصـــوير يبنى على افتـــراض أن المـــكان الذى توجد فيه الأشياء هو عنصر لا متناه ، متصل ، متجانس ، وأننانرى الأشياء عادة بطريقة مطردة ـ أى بعين منفردة ساكنة (١) . غير أن ما ندركه بالفعـــل انما هو مكان محدود ، متقطـــع ، لا متجانس ، مضغوط . فانطباعنا عن المكان يشوه ويطمس عند الأطراف فى الواقع ، ومضمونه ينقسم الى مجموعات وقطع لها درجات متفاوتة من الاستقلال ، ولمـا كان مجال ابصارنا الذى يتحدد بعوامل فسيولوجية مجالا شبه كروى ، فاننا نرى أقواسا ، الى حد ما ، بدلا من الخطوط المستقيمة . ومن هنا فان الفن فى عصر النهضة كان يقوم بتجريد جرىء حين قدم الينا صورة للمكان مبنية على المنظور المسطح ، وتتميز بتســـاوى درجة الوضوح واتساق الأشكال فى جميع الأجزاء ، وبوجود نقطـة تلاش مشتركة للخطوط المتوازية ، وبالوحدة المتجانسة لقياس الأبعاد ، وهى الصورة التى عرفها البرتى L. B. Alberti بأنها قطاع مستعرض فى الهرم البصرى . فالمنظور المركزى يؤلف تصويرا للمكان يتميز بالدقة الرياضية ، ولكنه مستحيل من الناحية النفسية الفسيولوجية . ولم يكن من الممكن أن يبدو هذا التصور العقلانى المحض تمثيلا صـــادقا للانطباع البصرى الفعلى الا فى عصر مصطبغ تماما بالصبغة العلمية ، كتلك القرون التى مرت فيما بين عصر النهضة ونهاية القرن التاسع عشر . ففى خلال هذه الفتـــرة بأسرها كان التجانس والاتســـاق هما بالفعل أرفع معايير الحقيقة . وفى العهود القريبة وحدها عاد الينا وعينا بأننا لانرى الواقع فى صورة مكان موحـــد متسق التنظيم ، بل فى صورة مجموعات متناثرة من المراكز البصرية المختلفة ، واننا نجمع ، اثناء انتقال عيننا من مجموعة الى أخرى ، عناصر المنظر الكامل لمركب أوسع من منظورات جزئية لهذا الكل ، تماما كما فعل لورنتسى فى رسومه الحائطية العظيمة فى سيينا . وعلى اية حال ، فان التصوير المتقطع للمكان فى صور « الفرسك » هذه يعطينا اليوم انطباعا أكثر اقناعا مما تعطيه الصور التى رســـمها فنانو القـــرن الخامس عشر ،

(1) Ibid., p. 260.

والمرسوم وفقا لقواعد المنظور المركزى (١) .

ولقد رأى البعض أن تعدد المواهب ، ولا سيما الجمع بين الفن والعلم فى شخص واحد ، هو صفة مميزة لعصر النهضة . والواقع أن الفنانين فى ذلك العصر كانوا يجيدون العمل فى عدة ميادين متباينة: فكان چوتو ، وأوركانيا Orcagna ، وبرونللسكى ، وبندتو داماجانو ، وليوناردو دافنشى ، معماريين ونحاتين ومصورين ، وبيزانللو ، وأنطونيو بولاجولو ، وڤيروكيو ، نحاتين ومصورين وصائغين وصانعى ميداليات ، كما ظل رافاييل ، على الرغم من تقدم التخصص ، مصورا ومعماريا فى وقت واحد ، وظل ميكلانچلو نحاتا ومصورا ومعماريا فى نفس الآن . على أن هذه الظاهرة ترتبط بطابع الصنعة الحرفية الذى كانت تتسم به الفنون البصرية ، أكثر مما ترتبط بالمثل الأعلى لتعددالمواهب فى عصر النهضة . والواقع أن المعرفة الموسوعية وتعددالمواهب العلمية كانت مثلا عليا تنتمى الى العصر الوسيط ، أخذ بها القرن الخامس عشر مع تراث الصنعة الحرفية ، ثم تخلى عنها بقدر ما تخلى عن روح الصنعة الحرفية . ففى أواخر عصر النهضة أخذ يقل عدد الفنانين الذين يمارسون أنواعا مختلفة من الفن فى آن واحد . ولكن انتصار مفهوم الثقافة السائد فى النزعة الانسانية ، وفكرة « الانسان المحيط بكل شىء » ، أدى مرة أخرى الى ظهور اتجاه عقلى متعارض مع التخصص ، والى التعلق بنوع من تعدد المواهب كان أقرب الى روح الهاوى الدخيل منه الى روح الصانع المحترف . وفى نهاية القرن الخامس عشر أخذ كل من الاتجاهين ينافس الآخر . ففى أحد الجانبين تسود النزعة الشمولية المرتبطة بالمثل العليا للنزعة الانسانية ، والتى تلبى حاجات الطبقات العليا . وتحت تأثير هذه النزعة كان الفنان يحاول اكمال براعته اليدوية بمعرفة من نوع عقلى وثقافى . وفى الجانب الآخر ينتصر مبدأ تقسيم العمل والتخصص ، وتصبح له بالتدريج السيطرة حتى فى ميدان الفن . وكان كاردانو قد أشار من قبل الى أن انشغال الانسان المثقف بأمور متعددة فى آن واحد يقضى على سمعته . ولكن من الممكن أن نشير — ضد هذا الاتجاه الى التخصص — الى حقيقة تستحق التنويه ، وهى أن أنطونيو دا سانجاللو A. da Sangallo كان هو الوحيد الذى أعد نفسه لمهنة المعمار ، من بين جميع المعماريين الكبار فى أواسط عصر النهضة ، أما برامانتى

---

(1) CF. Jacques Mesnil : Die Kunstlehre der Fruehrenaissance im Werke Masaccios. Vortraege der Bibl. Warburg, 1928, p. 127.

Bramante فكان فى الأصل مصورا ، وظل رافاييل وبيروتسى يجمعان بين التصوير والعمارة ، وكان ميكلانجلو – كما ظل أساسا – نحاتا . وان اشتغال الفنانين بمهنة العمارة فى فترة متأخرة نسبيا من حياتهم ، وتلقى كثير من الفنانين الكبار تعليما نظريا فى أساسه لهذا الغرض ، ليدل من جهة على مدى سرعة حلول التعليم العقلى والأكاديمى محل التعليم العملى ، ويبين من جهة أخرى كيف أن العمارة أصبحت ، الى حد ما ، عملا يقضى فيه الهواة أوقات فراغهم . ففى كل الأحيان تقريبا لم يكن السيد الكبير يقتصر على رعاية العمارة ، بل كان يميل الى ممارستها على سبيل الهواية أيضا .

ولقد احتاج جيبرتى الى عدة عشرات من السنين ليكمل أبواب هيكل التعميد، وقضى لوكا دلا روبيا حوالى عشر سنوات فى بناء صالة المنشدين فى كاتدرائية فلورنسه . ومن جهة أخرى كانت طريقة جيرلانداجو فى العمل تتسم ، حتى فى الوقت المبكر الذى عاش فيه ، بأسلوب الايقاع السريع الذى تتميز به العبقرية ، كما رأى فازارى أن الانتاج فى يسر وسرعة من العلامات المباشرة للموهبة الفنية الأصيلة(١) . وعلى الرغم من أن عنصر الهواية والأداء العبقرى يتناقضان فيما بينهما ، فانهما يجتمعان معا فى صاحب النزعة الانسانية ، الذى وصف بأنه « عبقرى الأداء فى ميدان الحياة الروحية » ، وان كان ينطبق عليه ، بنفس المقدار ، الوصف القائل انه الهاوى غير المدلل ، الذى يحتفظ بشبابه خالدا . وكلا العنصرين متضمن فى ذلك المثل الأعلى للشخصية ، الذى كان أصحاب النزعة الانسانية حريصين على تحقيقه . غير أن الجمع بينهما ، بما ينطوى عليه من مفارقة ، يعبر عن الطبيعة الاشكالية للحياة العقلية التى كان يحياها أصحاب النزعة الانسانية ، بما فيها من تمثيل صادق لمفهوم مهنة الأدب ذاتها ، التى كانوا هم أول ممثلين لها – أعنى مفهوم الطبقة المهنية التى تزعم أنها مستقلة استقلالا كاملا ، ولكنها فى الواقع مقيدة على أنحاء شتى . فقد كان معظم الكتاب الايطاليين فى القرن الرابع عشر لايزالون ينتمون الى الطبقات العليا فى المجتمع ، وكانوا منتمين الى ارستقراطية المدن أو أبناء البورجوازية الثرية . مثال ذلك أن كافالكانتى وتشينو دابستوجا Cino da Pistoja كانا من أصل نبيل ، كما كان بترارك من أبناء القضاة العموميين ، وكان برونتو لاتينى Brunetto Latini هو ذاته من القضاة العموميين ، وفيلانى وزاكتى Sacchetti تاجرين ثريين ، وبوكاشيو وسركامبى Sercambi ابنى تاجرين ثريين . ولم يكن

(١) كذلك امتدح آرتينو Aretino سرعة الانجاز فى رسائله الى تنتورتو Tintoretto (١٥٤٥ – ٦)

هناك ، على وجه التقريب ، أى عنصر مشترك بين هؤلاء الكتـاب وبين شعراء المنستريل فى العصور الوسطى (١) . غير أن أصـحاب النزعة الانسانية لم يكونوا ينتمون الى فئة اجتماعية لها طبقة محـدودة ، أو متجانسة ثقافيا ومهنيا ، اذ كان منهم المثقفون وعامة الشعب،والأغنياء والفقراء ، وكبار الموظفين وصغارهم ، والتجار والمعلمون ، والمحامون والعلماء(٢). على أن ممثلى الطبقات الدنيا أصبحوا يؤلفون نسبة متزايدة من مجموعهم الكلى . وكان أشهرهم وأقواهم تأثيرا ابنا لصانع أحذية . وهم جميعا قد نشأوا وتربوا فى المدن ـ وتلك ، على أية حال ، صـفة واحدة يشتركون فيها ، وكثير منهم كانوا من أبوين فقيرين ، وكان بعضهم أطفالا عباقرة كان من الممكن أن يشقوا طريقهم الى مستقبل عظيم مبشر بالخير ، ولكنهم وجدوا أنفسهم فى ظروف غير عادية منذ البداية . فقد مروا بتجارب كان لابد أن تؤثر فيهم وتضر بهم اضرارا معنويا بالغا ـ كالطموح المبالغ فيه ، الذى يتملكهم فى المراحل الأولى من حيـاتهم ، وسنوات الدراسة المضنية ، التى تقترن فى أحيان كثيرة بعسر اقتصادى، والصعوبات التى يمرون بها وهم يؤدون أعمالا كالتعليم والسكرتارية ، والبحث عن المركز والشهرة ، والصداقات مع العظماء ، والعـداوات المقترنة بالغيرة ، والنجاح الرخيص ، والاخفاق ظلما ، والتكريم والاعجاب الطاغى من جهة ، والتشرد من جهة اخرى. وهكذا فان الظروف الاجتماعية للعصر كانت تتيح فرصا لرجل الأدب ، وتهدده بأخطار كفيلة بأن تسمم روح الشباب الموهوب منذ البداية .

ولقد كان الشرط الضرورى لظهور النزعة الانسانية بوصفها مهنـة أدبية حرة نظريا ، هو وجود طبقة مالكة عريضة نسبيا ، قادرة على أن تكون جمهورا أدبيا جاهزا . صحيح أن أهم مراكز الحركة الانسانية كانت منذ البداية هى قصور الأمراء ودور الوزارة فى الدولة ، غير أن معظم مؤيديها كانوا تجارا ميسورى الحال ، وعنـاصر أخرى اكتسبت أموالا ونفوذا بفضل ظهـور الرأسمالية . ولقد كانت الأعمال الأدبية فى العصور الوسطى موجهة لدائرة محدودة جدا ، تتألف عادة من أشخاص يعـرفهم الكتاب من قبل معرفة وثيقة ، أما أصحاب النزعة الانسانية فكانوا أول الكتاب الذين يتوجهون بالحديث الى جمهور أوسع ، غير معروف الى حد ما . ومنذ ذلك الوقت فقط أخذ يظهر مايمكن تسميته بالسوق الأدبية الحرة ، والرأى العام الذى يتحكم فيه الأدب ويؤثر فيه . وتعد خطبهم وكتيباتهم أول أشكال الصحافة الحديثة ، أما رسائلهم ، التى كانت تتداول

(1) E. Zilsel, op. cit., pp. 112-13.
(2) E. Walser, op. cit., p. 105.

بين جمهور واسع نسبيا ، فكانت بمثابة الصحافة فى عصرهم (١) . ويمكن أن يعد آرتينو « الصحفى الأول » ، وفى الوقت ذاته أول صحفى يبتز الأموال بالتهديد . فالحرية التى يدين لها بوجوده لم تصبح ممكنة الا فى عصر لم يعد الكاتب فيه معتمدا اعتمادا مطلقا على راع واحد ، أو على دائرة محدودة جدا من الرعاة ، وانما كان لديه عملاء لمنتجاته يبلغون من التعدد حدا لايعود معه فى حاجة الى تحسين علاقاته معهم جميعا . ومع ذلك فقد كانت الفئة التى يستطيع أصحاب النزعة الانسانية أن يعتمدوا عليها كجمهور فئة مثقفة محدودة نسبيا ، ومن هنا فان هؤلاء الأدباء يختلفون عن الأدباء المحدثين فى أنهم كانوا مضطرين الى أن يحيوا حياة طفيلية اذا لم تكن لديهم وسائل خاصة ، أى اذا لم يكونوا مستقلين منذ البداية الأولى. فكان هؤلاء الأدباء معتمدين على أفضال الأمراء ورعاية المواطنين ذوى النفوذ ، الذين كان الأدباء عادة يعملون لديهم أمناء سر أو مؤدبين خصوصيين . وكانوا يتقاضون مرتبات من الدولة ، ومعاشات ومكافآت بدلا من الطريقة القديمة فى منحهم المسكن والمأكل والعطايا. اذ كانت الطبقة العليا الجديدة تنظر الى نفقات عيشهم الباهظة الى حد ما على أنها من بين المصروفات التى لابد منها للاحتفاظ بمظهر عائلى رفيع. فبدلا من الاحتفاظ بمغن أو مهرج للبلاط ، أو مؤرخ خاص أو مداح محترف ، كان السيد ذو الثروة الخاصة يحتفظ فى بيته بأديب من أدباء النزعة الانسانية ، ولكن الخدمات التى كان يؤديها هذا الأخير كانت مماثلة الى حد بعيد لخدمات الأولين ، وان كانت الصور التى تتخذها أرفع الى حدما . ومن جهة أخرى كان ينتظر منه أكثر من مجرد أداء هذه الخدمات. فكما أن البورجوازية الكبيرة كانت قد تحالفت رسميا مع الارستقراطية الوراثية ، فانها أرادت الآن أن تدخل فى علاقة مع الأرستقراطية العقلية، وبفضل التحالف الكبير الأول ، أصبح لها نصيب فى امتيازات الأصل الرفيع ، أما التحالف الثانى فبفضله ازدادت مكانتها العقلية سموا .

ولقد كان من الضرورى أن يشعر أصحاب النزعة الانسانية ، الذين يعملون فى ظل اعتقاد واهم بأنهم أحرار عقليا ، بأن فى اعتمادهم على الطبقة الحاكمة اذلالا لهم . فالرعاية والحماية patronage ، ذلك النظام القديم العهد ، الذى لايثير اشكالات ، والذى كان من الأمور التى يأخذها الشاعر فى العصور الوسطى قضية مسلما بها ، أصبح مشكلة وخطرا بالنسبة الى أصحاب النزعة الانسانية . وأخذت العلاقة بين طبقة المثقفين

(1) CF. J. Huizinga : Erasmus, 1924, p. 123 — Karl Buecher : «Die Anfaenge des Zeitungswesens.» In «Die Entstehung der Volkswirtschaft,» 1919, 12th edit., I, p. 233.

وبين الملكية والثروة تتخذ أشكالا متزايدة التعقيد . فقد كان أصــحاب النزعة الانسانية فى البداية يشاركون فى النظرة الرواقية السائدة لدى المثقفين الجوالين والرهبان المستجدين ، وينظرون الى الثروة فى ذاتهـا على أنها شيء لاقيمة له . ولم يكن هناك ما يدفعهم الى تغيير هذا الرأى طالما كانوا مجرد طلاب ومعلمين وأدباء ، ولكن عندما احتكوا بطريقة أوثق مع الطبقة المالكة ، نشـأ تعارض لايمكن التغلب عليه بين آرائهم القديمة وطريقتهم الجديدة (١) . ولو رجعنا الى السفسطائى اليونانى ، أو الخطيب الرومانى ، أو كاهن العصر الوسيط ، لوجدنا أن أحدا منهم لم يكن يخطر بباله أن يخرج عن موقفه فى الحياة ، الذى كان تأمليا فى أساسه ، والذى لم يكن يتطلب منه القيام بأية مهمة عملية أكثر من العمل التعليمى ، أو أن ينافس الطبقات الحاكمة . أما أصحاب النزعة الانسانية فكانوا أول مثقفين يطالبون لأنفسهم بامتيازات الملكية والمرتبة ، وكان الغرور العقلى ، الذى هو بدوره ظاهرة لم تكن معروفة من قبل ، هو السلاح النفسى الذى يدافعون به عن أنفسهم ، ويستخدمونه كرد فعل على ما يصادفونه من اخفاق . وكانت الطبقات العليا تعمل فى البداية على تشجيع أصــحاب النزعة الانسانية وحفزهم فى أهدافهم الطامحة ، ولكنها كانت مع ذلك تقمعهم آخر الأمر . اذ كان هناك منذ البداية ارتياب متبادل بين الطبقة المثقفة المغرورة ، التى تكافح ضد جميع القيود الخارجية ، وبين طبقة رجال الأعمال ، التى تتميز بالروح العملية ، وبأنها فى أساسها بعيدة عن الثقافة العقلية (٢) . فكما أن عصر أفلاطون قد شعر شعورا واضحا بأخطـــار طريقة التفكير السفسطائية ، فكذلك كانت الطبقة العليا ، فى العصر الذى نتحدث عنه ، تساورها شكوك لايمكن اخفاؤها من أصــــحاب النزعة الانسانية ، على الرغم من كل ما كانت تشعر به هذه الطبقة من تعــاطف مع الحركة الانسانية ، اذ أن أصحاب هذه النزعة كانوا يشكلون فى الواقع عنصرا هداما لكونهم أناسا بلا جذور .

وحتى ذلك الوقت لم يتحول الصراع الكامن بين الطبقة العليا العقلية والطبقة العليا الاقتصادية الى معركة علنية ، وهذا يصدق بوجه خاص على الفنانين ، الذين كان افتقار وعيهم الاجتماعى الى النمو يجعلهم أبطأ استجابة من أساتذتهم من أصحاب النزعة الانسانية . غير أن المشــكلة ،

(1) Hans Baron : «Franciscan Poverty & Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought, » Speculum, XIII, 1938, pp. 12, 18 ff. Quoted by Ch. E. Trinkaus : Adversity's Noblemen, 1940, pp. 16-17.

(2) Alfred v. Martin : Sociology of the Renaissance, 1944, pp. 53 ff.

وان ظلت ضمنية غير معترف بها ، كانت ماثلة طوال الوقت وفى كل مكان، وكانت الطبقة المثقفة بأسرها ، سواء منها الادبية والفنية ، مهددة بخطر التحول الى طبقة من البوهيميين مقتلعة من جذورها ، «غير بورجوازية»، حسودة ، أو الى طبقة من الأكاديميين المحافظين ، السلبيين الأذلاء. وقد هرب أصحاب النزعة الانسانية من هذا الاختيار الى برجهم العاجى ، ووقعوا آخر الأمرين ضحية كلا الخطرين اللذين كانوا يهدفون الى تجنبهما. وتبعتهم فى ذلك كل الحركة الجمالية الحديثة، التى أصبحت مثلهم مقتلعة من جذورها وسلبية فى آن واحد ، بحيث تخدم المصالح المحافظة دون أن تتمكن من التكيف مع النظام الذى تؤيده . ولقد كان صاحب النزعة الانسانية يعنى بالاستقلال عدم وجود القيود ، وكان عدم اكتراثه الاجتماعى هو فى حقيقته اغتراب عن المجتمع ، كما كان هروبه من الحاضر افتقارا الى المسئولية . وكان يعزف عن كل نشاط سياسى ، حتى لا يقيد نفسه بشيء، غير أن سلبيته هذه لم تؤد الا الى دعم مركز الممسكين بزمام السلطة. وهذه هى « خيانة المثقفين trahison des clercs » الحقيقية ، أعنى خيانة الطبقة المثقفة للقيم العقلية ، لاصبغ الروح بالصبغة السياسية، الذى أخذه البعض على هذه الطبقة فى الآونة القريبة (١) . فصاحب النزعة الانسانية يفقد اتصاله بالواقع ، ويصبح رومانتيكيا يسمى اغترابه عن العالم اعتزالا ، وعدم اكتراثه الاجتماعى حرية عقلية ، وطريقته البوهيمية فى التفكير سيادة معنوية مطلقة . وكما عبر أحد المتخصصين فى عصر النهضة عن هذه الفكرة ، فان « معنى الحياة فى نظره هو الكتابة بأسلوب نثرى مميز، ونظم قطع شعرية رائعة ، والترجمة من اليونانية الى اللاتينية. وأهم الأمور بالنسبة الى ذهنه ليس كون الغاليين قد هزموا ، وانما هو أن شروحا قد كتبت حول هزيمتهم هذه . . فجمال الأفعال يخلى مكانه لجمال الأسلوب . . (٢) » أما فنانو عصر النهضة فلم يكونوا مغتربين عن معاصريهم بقدر ما كان أدباء النزعة الانسانية ، ولكن حياتهم العقلية كانت قد دمرت من قبل ، ولم يعودوا ينجحون فى تحقيق التكيف الذى كان قد أعان فنانى العصور الوسطى على التلاؤم مع تركيب مجتمعهم . فكانوا يقفون فى مفترق الطرق بين النزعة الايجابية الفعلية activism وبين النزعة الجمالية aestheticism . ومن الجائز أنهم كانوا قد اختاروا طريقهم بالفعل . ولكنهم على أية حال فقدوا الارتباط بين الأشكال الفنية والأغراض الخارجة عن مجال الفن ، وهو الارتباط الذى كانت العصور الوسطى تراه حقيقة مسلما بها ، لاتثير اشكالات على الاطلاق .

---

(1) Julien Benda : La Trahison des Clercs, 1927.

(2) Ph. Monnier, op. cit., I. P. 351.

ومع ذلك لم يكن أصحاب النزعة الانسانية مجرد مفكرين جماليين غير سياسيين ، أو صانعى أحاديث خاملين ، أو هروبيين رومانتيكيين ، بل كانوا أيضا مصلحين متحمسين للعالم ، وروادا متعصبين للتقدم ، وكانوا قبل كل شيء معلمين لايكلون ، ينظرون الى المستقبل بأمل باسم . وان مصورى عصر النهضة ونحاتيه ليدينون لهم ، لابنزعتهم الجماليةالتجريدية فقط ، بل أيضا بالفكرة التى تجعل من الفنان بطلا روحيا ، والنظرة الى الفن على أنه معلم البشرية . فهم أول من جعل من الفن عنصرا أســاسيا فى الثقافة العقلية والأخلاقية .

الفصل الرابع

النزعة الكلاسيكية في القرن السادس عشر

عندما قدم رافاييل الى فلورنسه في عام ١٥٠٤ ، كان لورنتسو قد مات منذ مايزيد على عشر سنوات ، وكان خليفته قد نفي ، وكان «حامل الراية Gonfaloniere » بيترو سودريني قد أدخل في الجمهورية مرة أخرى نظاما بورجوازيا . ومع ذلك كانت هناك من قبل عوامل ممهدة للتغيير نحو الأسلوب الفني البلاطي courtly ، التمثيلي ، الشكلي الدقيق ، وكانت المبادىء الموجهة للذوق التقليدي الجديد قد وضعت ولقيت اعترافا عاما ــ وكل ما كان على التطور أن يفعله هو أن يسلك نفس الطريق ، دون أي حافز جديد من الخارج . ولم يكن على رافاييل الا أن يواصل السير في الاتجاه الذي تحددت معالمه من قبل في أعمال بيروجينو وليوناردو ، وكل ما كان يستطيعه ، بوصفه فنانا خلاقا ، هو أن يسير في هذا الاتجاه الذي كان محافظا في أساسه . وبالفعل كان هذا الاتجاه محافظا لأنه يسير نحو قانون شكلي ، أزلي مجرد ، ولكنه كان مع ذلك تقدميا بوصفه موقفا أسلوبيا في ذلك العصر . ولنذكر في هذا الصدد أنه كانت هناك عوامل خارجية كثيرة حملته على التزام هذا الاتجاه ، حتى على الرغم من أن القوة الدافعة لم تعد تصدر عن فلورنسه . ففي خارج فلورنسه كانت توجد أسر ذات مطالب ملكية ، تسلك مسلك أهل القصور ، وكانت هذه الأسر توجد على القمة في جميع أرجاء ايطاليا ، وتكون بلاط فعلي ، اقبل كل شيء ، حول شخص البابا في روما ، كانت تسوده نفس المثل العليا التي تسود كل بلاط آخر يستخدم الفن والثقافة عناصر تضفي روعة على مظهر حياته .

كانت الدولة البابوية قد استحوذت على السلطة السياسية في ايطاليا المفككة . وكان البابوات يشعرون بأنهم ورثة الأباطرة ، كما عملوا على الاستفادة من الآمال الخيالية في اعادة مجد الامبراطورية الرومانية

القديمة ، وهى آمال كانت منتشرة فى كل ركن من البلاد ، وبالفعل نجحوا جزئيا فى استغلالها لتحقيق غاياتهم فى بسط سلطانهم السياسى . وصحيح ان محاولاتهم السياسية لم تتحقق ، ولكن روما أصبحت مركز الحضارة الغربية ، وأصبح لها تأثير عقلى ازداد فوق ذلك عمقا خلال عصر الاصلاح المضاد Counter Reformation ، وظلت له فعاليته طوال جزء كبير من عصر الباروك . ومنذ عودة البابوات من « أفينيون » ، لم تصبح المدينة ملتقى دبلوماسيا يجتمع فيه السفراء والقائمون بالأعمال من جميع أرجاء العالم المسيحى فحسب ، بل أصبحت أيضا سوقا مالية هامة تتدفق اليها ، وتنفق فيها ، مبالغ لابد أنها كانت تبدو عندئذ طائلة. وقد فاقت السلطة البابوية ، بوصفها قوة مالية ، جميع أمراء ايطاليا الشمالية وطغاتها ورجال بنوكها وتجارها ، وكان فى استطاعتها أن تنفق على الثقافة مبالغ أضخم مما يستطيعون جميعا انفاقه ، فأحرزت قصب السبق فى ميدان الفن ، بعد أن كانت فلورنسه هى المتفوقة فى هذا الميدان . وحين عاد البابوات من فرنسا ، كانت روما أشبه بالخرائب بعد الغزوات الهمجية والدمار الذى لحقها من جراء المعارك التى دامت قرنا كاملا بين الأسر الرومانية الكبيرة . وكان سكان روما فقراء ، بل ان كبار رجال الكنيسة كانوا عاجزين عن جمع ثروة تكفى لاحداث حركة احياء فى الفن تتيح لروما أن تتنافس مع فلورنسه . ولم يكن لدى المقر البابوى خلال القرن الخامس عشر فنانون من أهل روما ، بل كان البابوات يعتمدون على القوى الخارجية . وقد استقدموا الى روما أشهر فنانى العصر ، وضمنهم مازاتشو ، وجنتيلى دى فابريانو ، ودوناتللو ، وفرا أنجليكو ، وبنوتسو جوتسولى ، وميلوتسودا فورلى Melozzo da Forli ، وبنتوركيو ومانتينيا ، ولكن هؤلاء الفنانين كانوا جميعا يغادرون المدينة بعد اتمامهم للأعمال المطلوبة منهم ، دون أن يتركوا وراءهم أبسط أثر غير أعمالهم . وحتى فى عهد سكستوس الرابع (١٤٧١ — ١٤٨٤) ، الذى جعل روما ، بفضل الأعمال التى كلف بها الفنانين لتزيين كنيسته ، مركزا للانتاج الفنى وقتا ما ، لم تظهر مدرسة أو اتجاه ذو طابع رومانى محلى . ولم يبدأ مثل هذا الاتجاه فى الظهور الا فى عهد بابوية يوليوس الثانى (١٥٠٣ — ١٥١٣) ، بعد أن استقر برامانتى وميكلانجلو ، وأخيرا رافاييل ، فى روما ، ووضعوا مواهبهم فى خدمة البابا . وكانت تلك هى البداية الأولى لفترة النشاط الفنى الفريد التى كانت نتيجتها تلك الآثار الرائعة فى روما ، وهى الآثار التى نرى فيها اليوم أعظم شاهد — بل الشاهد المؤكد الوحيد — على عظمة عصر النهضة فى قمته ، والتى لم يكن من الممكن أن تظهر فى ذلك الوقت الا فى الظروف السائدة فى المقر البابوى .

فى هذه الفترة نشهد بداية فن كنسى جديد ، فى مقابل فن القرن

الخامس عشر ، الذى كان اتجاهه الأساسى دنيويا . ومع ذلك لم يكن الاهتمام فى هذا الفن منصبا على القيم الروحية التى تعلو على هذا العالم، بل انصب على الوقار والجلال والفخامة والمجد . فقد حل محل الشعور المسيحى المتغلغل فى باطن النفس البشرية ، والمتعلق بالعالم الآخر ، هدوء مترفع ، وتعبير عن السمو الجسمى فضلا عن العقلى . ويبدو أن الهدف الرئيسي للبابوات من كل كنيسة كبيرة ، وكنيسة صغيرة ، وقطعة للمذبح، ونافورة للتعميد ، كان تخليد أنفسهم ، بحيث كانوا يفكرون فى مجدهم الشخصى أكثر مما يفكرون فى مجد الله . وقد بلغت حياة البلاط فى روما أوجها فى عهد ليو العاشر (١٥١٣ — ١٥٢١) . فكان المجلس البابوى أشبه ببلاط امبراطور ، وكانت بيوت الكاردينالات أقرب الى القصور الصغيرة للأمراء الزمنيين ، كما كانت بيوت غيرهم من الأقطاب الروحيين أشبه بالبيوت الأرستقراطيةالتى تتنافس فيمابينها فىالروعة والبهاء . وكان معظم أمراء الكنيسة وأقطابها هؤلاء شغوفين بالفن منذ البداية ، فاستخدموا الفنانين لتخليد أسمائهم ، اما عن طريق تقديم الهبات الى الفن الكنسى ، واما عن طريق تشييد قصورهم وتجميلها . وحاول رجال البنوك الأثرياء فى المدينة ، وعلى رأسهم أجوستينوشيجى Agostino Chigi ، صديق رافاييل ، وراعيه ، أن ينافسوهم فى رعايتهم للفن . فزادوا بذلك من أهمية روما من حيث هى سوق للفن ، ولكنهم لم يضيفوا اليها من عندهم شيئا ذا بال .

وعلى عكس الطبقات الحاكمة فى المدن الايطالية الأخرى (ولا سيما فلورنسه) ، التى كانت فى عمومها متجانسة ، كانت الطبقة العليا فىروما تتألف من ثلاث فئات تتحدد معالمها بدقة (١) . وأهم هذه الفئات هىتلك التى يكونها بيت البابا ، مع أسرته وأقاربه ،والمراتب العليالرجالالدين، والدبلوماسيون الايطاليون والأجانب ، وشخصيات أخرى لا حصر لها ، كان لها نصيب فى الروائع البابوية . وكان أفراد هذه الفئة ، فىمجموعهم أكثر مشجعى الفن طموحا وأعظمهم ثروة . والفئة الثانية تشمل كبار رجال البنوك والتجار الأثرياء ، الذين كانت الظروف الاقتصادية مواتية لهم الى أقصى حد فى بيئة روما المسرفة فى ذلك الحين، التى أصبحت مركزا للادارة المالية البابوية فى جميع ارجاء العالم . ولقد كان رجل البنوك التوفيتى Altoviti من اكثر مشجعى الفنون سخاء فى تلك الفترة بأسرها ، كما أن اشهر فنانى ذلك العصر ، باستثناء ميكلانجلو ، خصم رافاييل ، قاموا بأعمال لأجوستينو شيجى ، فقد استخدم هذا

(١) قارن ، فيما يتعلق بالجزء الآتى :

Casimir V. Chledowski : Rom. Die Menschen der Renaissance. 1922, PP. 350-2.

الأخير ، الى جانب رافاييل ، سودوما Sodoma ، وبالداسارى بيروتسى Baldassare Peruzzi وسباستيانودل بيومبو Sebastiano del Piombo وچوليو رومانو Giulio Romano ، وفرانشسكوپينى F. Penni وچوفانى دا أودينى G. da Udini ، فضلا عن كثير غيرهم من كبار الفنانين . أما الفئة الثالثة فتتألف من أفراد الأسر الرومانية القديمة ، التى كانت قد أصبحت أسرا فقيرة ، ولم يكن لها تقريبا أى دور فى الحياة الفنية ، وكانت تقتصر على الاحتفاظ بصيتها القديم عن طريق تزويج أبنائها وبناتها لأولاد المواطنين الأثرياء ، مما أدى الى حدوث امتزاج مماثل لذلك الذى حدث خلال عهود سابقة في فلورنسه ومدن أخرى نتيجة لاشتراك طبقة النبلاء القديمة فى أوجه النشاط الاقتصادية للطبقة الوسطى ، وان كان الامتزاج فى الحالة الأولى أقل شمولا مما كان فى الحالة الثانية .

وفى بداية عهد يوليوس الثانى ، كان عدد المصورين المقيمين فى روما يتراوح بين ثمانية وعشرة مصورين يمكن تحديدهم بالاسم ، ولكن لم يمض خمسة وعشرون عاما حتى أصبح هناك مائة وأربعة وعشرون مصورا ينتمون الى طائفة القديس لوقا . بيد أن الجزء الأكبر من هؤلاء كانوا صناعا حرفيين جذبتهم طلبات البلاط البابوى والبورجوازية الفنية ، فتقاطروا الى روما من جميع أرجاء ايطاليا (١) . على أنه مهما كان أهمية الدور الذى كان يقوم به رجال الدين ورجال البنوك فى الانتاج الفنى بوصفهم أصحاب العمل ، فان من السمات التى تميز فن عصر النهضة فى فترته الوسطى بكل وضوح أن ميكلانجلو كان يشتغل للفاتيكان وحده تقريبا ، وأن معظم أعمال رافاييل بدوره كانت مخصصة له . ولهذه الحقيقة أهمية حاسمة فى تطور أسلوب هذه الفترة . فهنا فقط ، أى فى خدمة البابا ، كان من الممكن أن يظهر ذلك « الأسلوب الفخم maniere grande » الذى تعد الاتجاهات الفنية للمدارس المحلية الأخرى ، بالقياس اليه ، اقليمية الطابع بدرجات متفاوتة . فلسنا نجد فى أى مكان آخر هذا الأسلوب الرفيع الفريد ، الذى تتغلغل فيه بمثل هذا العمق عناصر الثقافة والعلم ، والذى يقتصر الى هذا الحد على حل المشكلات المترفعة للقالب الفنى . ففى عصر النهضة المتقدم ، كان من الممكن على الأقل أن تسىء الجماهير العريضة فهم الفن ، وكان الفقراء والجهلاء انفسهم يجدون بعض نقاط الالتقاء معه . أما الفن الجديد فلم يكن للجماهير أى اتصال به . فأى معنى كان يمكن أن يحمله لهم عمل مثل « مدرسة أثينا » لرافاييل ، والربات (Sybils) لميكلانجلو ، حتى لو كان قد اتيح لهم فى اى وقت ان يروا هذه الأعمال ؟

(1) Hermann Dollmay: «Raffaels Werkstaette», Jahrb. d. Kunsthist. Saml. d. Allerh. Kaiserhauses, 1895, XVI, P. 233

ولكن الواقع ان أمثال هذه الأعمال هى بعينها التى تحقق فيها الفن الكلاسيكى لعصر النهضة ، وهو الفن الذى اعتدنا أن نمتدح فيه شمول معانيه ، مع انه كان فى واقع الأمر موجها الى جمهور اصغر من أى جمهور كان الفن يخاطبه قبل ذلك . فقد كان تأثيره الجماهيرى ، على أية حال ، أضيق حدودا من تأثير النزعة الكلاسيكية اليونانية ، وان كانا قد اشتركا فى صفة معينة : هى انه ، على الرغم من ميـله الى الأسـلوب المنمق stylization ، فانه لم يتخل عن الاتجاهات المطابقة للطبيعة التى سادت فى الفترة السابقة عليه ، بل عمـل ـ بعكس ذلك ـ على تعميق هذه الاتجاهات وتركيزها . فكما أن تماثيل البارثنون تتميز بأنها أشكال «أصح» وأكثر اتفاقا مع التجربة المعتادة من تماثيل بوابة معبد زوس أو أوليمبا مثلا ، فكذلك كانت الموضوعات الفردية فى أعمال رافاييل وميكلانجلو تعالج بطريقة أقرب الى الطبيعة ، وأكثر تحررا وواقعية ، من موضوعات فنانى القرن الخامس عشر . ولا يوجد فى كل التصوير الايطالى قبل ليوناردو أى شكل بشرى لايتضمن شيئا قبيحا أو متحجرا أو متقلصا ، اذا ماقورن بالأشكال البشرية التى كان يرسمها رافاييل ، وفرا بارتولوميو ، وأندريا دل سارتو ، وتيسيان ، وميكلانجلو . فالأشكال البشرية التى كانت تصور فى عصر النهضة المتقدم ، مهما كان ثراء التفصيلات التى تراعى فيهـا بدقة ، لاتقف على أقدامها مطلقا فى ثقة ورسوخ ، وحـركاتها مغتصبة مفتعلة على الدوام ، وأطرافها معتلة مختلة عند المفاصل ، وعلاقتها بالمكان المحيط بها هى دائما علاقة متناقضة ، والطريقة التى تشكل بها غير طبيعية ، والطريقة التى تضاء بها مصطنعة . ولم تثمر الجهود التى بذلت فى القرن الخامس عشر من أجل تحقيق مطابقة الطبيعة الا فى القرن السادس عشر .

ومع ذلك فان الوحدة الأسلوبية لعصر النهضة لا تتمثل فقط فى أن نزعة مطابقة الطبيعة التى بدأت فى القرن الخامس عشر قد استمرت وبلغت أوجها فى القرن السادس عشر ، بل تتمثل أيضا فى أن عملية التنميق (stylization) التى أدت الى الفن الكلاسيكى فى أواسط عصر النهضة قد بدأت فى منتصف القرن الخامس عشر . فقد سبق لألبرتى أن صاغ مفهوما من أهم مفاهيم النزعة الكلاسيكية ، وهو تعريف الجمال بأنه انسجام جميع الأجزاء . فهو يعتقد أن العمل الفنى يتكون على نحو من شـأنه أن يكون من المستحيل اقتطاع أى جزء منه ، أو اضافة أى شىء اليه ، دون اخلال بجمال الكل (١) . هذه الفكرة ، التى كان البرتى قد اهتدى اليها عند ڤتروفيوس ، والتى يرجع أصلها فى الواقع الى أرسطو(٢) ، ظلت من

---

(1) L.B. Alberti : De re aedificatoria, 1485, VI, 2.

(2) E. Mueller : Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten, I, 1834, P. 100.

القضايا الأساسية للنظرية الكلاسيكية في الفن . ولكن كيف يمكن التوفيق بين هذا التجانس النسبي في فلسفة الفن في عصر النهضة — الذى تبدأ فيه النزعة الكلاسيكية في القرن الخامس عشر وتستمر نزعة مطابقة الطبيعة في القرن السادس عشر — وبين التغيرات الاجتماعية التى حدثت في الفترة ذاتها ؟ لقد ظل عصر النهضة ، في فترته الوسطى ، محتفظا بروح الاخلاص للطبيعة ، وأبقى على المعايير التجريبية للحقيقة الجمالية ، بل زادها صرامة . والسبب الواضح لذلك هو أن هذا العصر ، شأنه شأن العصر الكلاسيكى عند اليونانيين ، يمثل — على الرغم من كل ما فيه من اتجاهات محافظة — فترة دينامية لم تكن عملية الارتفاع في السلم الاجتماعى قد اكتملت فيها بعد ، وكان لايزال من المستحيل فيه أن تنمو أية تقاليد ومواضعات نهائية محددة . ومع ذلك فان محاولة وضع حد لعملية التسوية الاجتماعية ، ومنع أى صعود آخر في السلم الاجتماعى ، كانت تسير على قدم وساق منذ ازدهار الطبقة الوسطى واختلاطها بطبقة النبلاء ، وعلى أساس هذا الاتجاه نستطيع أن نعلل بداية ظهور الفهم الكلاسيكى للفن في القرن الخامس عشر .

ولما كان التحول من نزعة مطابقة الطبيعة الى النزعة الكلاسيكية لم يطرأ فجأة ، بل كانت له مقدمات مهدت له قبل ذلك بوقت طويل ، فمن السهل أن يؤدى ذلك بالمرء الى اساءة فهم كل عملية التحول الأساسى التى أخذت تحدث في ذلك الحين . ذلك لأن المرء لو ركز انتباهه على بشائر التغير المقبل ، بادئا من ظواهر انتقالية مثل فن ليوناردو وبيروجينو ، لشعر بأن التغير قد استمر دون أى انقطاع ، ولأحس بما يشبه الحتمية المنطقية ، وبأن فن الفترة المتوسطة من عصر النهضة ليس الا مركبا يضم ما أنجزه القرن الخامس عشر . أو بعبارة أخرى سيكون لدى المرء عندئذ ما يحمله على أن يستنتج بسهولة أن التطور في الأسلوبين كان تطورا داخليا محضا . أما التغير من الفن الكلاسيكى القديم الى الفن المسيحى ، أو من الفن الرومانسكى الى الفن القوطى ، فقد أدخل عناصر أساسية جديدة بلغ من كثرتها أنه يكاد يكون من المستحيل تفسير الأسلوب الأحدث عهدا على أساس النمو الباطن — أى بوصفه مجرد الضد أو المركب الديالكتيكى للأسلوب القديم — بل لا بد من تفسير مبنى على دوافع غير الدوافع الفنية والأسلوبية الخاصة . أما في حالة الانتقال من القرن الخامس عشر الى القرن السادس عشر فان الأمر يختلف . فهنا يحدث تغير الأسلوب دون أى انقطاع تقريبا ، على نحو مطابق كل المطابقة للتطور الاجتماعى الذى كان هو ذاته متصلا . ولكن ليس معنى ذلك أنه يحدث آليا — أى كما لو كان دالة منطقية لها معاملات معروفة تمام المعرفة . ولو كانت الظروف الاجتماعية عند نهاية القرن الخامس عشر قد تطورت على نحو مختلف ،

نظرا الى عامل يصعب علينا تصوره ـ أى لو كان قد حدث مثلا تغير اقتصادي أو سياسي أو دينى أساسي ، بدلا من تدعيم الاتجاه المحافظ الذي كان الطريق ممهدا له من قبل ـ لتطور الفن بدوره ، وفقا لهذا التغير ، فى اتجاه مخالف ، ولكان الأسلوب الناجم نتيجة « منطقية » لعصر النهضة المتقدم تختلف عن تلك التى وصلت الى مرحلة الاكتمال فى الأسلوب الكلاسيكى . ذلك لأن المرء اذا شاء أن يطبق مبادىء المنطق على التطورات التاريخية ، فلابد له أن يعترف على الأقل بأن المجموعة الواحدة من الظروف التاريخية يمكن أن تكون لها عدة نتائج متباينة .

ولقد وصفت مجموعة رافاييل المسماة « أراتسى Arazzi » بأنها بارثينون الفن الحديث ، ومن الممكن أن نقبل هذا التشبيه ، بشرط ألا ننسى الفارق الهائل بين النزعة الكلاسيكية القديمة والحديثة ، على الرغم من كل ما بينهما من تشابه . فالفن الكلاسيكى الحديث ، اذا ما قورن بالفن اليونانى ، كان يفتقر الى الحرارة والاتصال المباشر . ففيه طابع مقتبس ، راجع الى الوراء ، والاتجاه الكلاسيكى فيه مصطنع الى حد ما ، حتى فى عصر النهضة . وهو انعكاس لمجتمع كان زاخرا بذكريات البطولة الرومانية وفروسية العصور الوسطى ، ومن هنا حاول أن يبدو على خلاف ما هو عليه ، عن طريق اتباع قانون اجتماعى وأخلاقى تكون بطريقة مصطنعة ، وحاول أن يصبغ النمط الكامل لحياته وفقا لهذه الخطة الوهمية . فالفن الكلاسيكى يصف هذا المجتمع كما يريد أن يرى ذاته ، وكما يريد أن يراه الغير . ولو فحصنا سمات هذا الفن بدقة ، لاتضح لنا أنها كلها تقريبا لا تعدو أن تكون ترجمة الى لغة الفن لتلك المثل العليا الأرستقراطية ، المحافظة ، التى كان هذا المجتمع التواق الى الثبات والاستقرار يحن اليها . ولم تكن النزعة الشكلية الفنية للقرن السادس عشر الا نظيرا لذلك النظام الشكلى من الأفكار الأخلاقية ، ولذلك الوقار ، اللذين فرضتهما الطبقة العليا فى ذلك العصر على نفسها . وكما أن الأرستقراطية والأوساط ذات العقلية الأرستقراطية فى المجتمع قد أخضعت الحياة لحكم قانون شكلى ، لكى تصونها من فوضى الانفعالات ، فانها بالمثل قد أخضعت التعبير عن الانفعالات فى الفن لرقابة قوالب لاشخصية مجردة . ففى نظر هذا المجتمع ، كان ضبط النفس ، وكبح الانفعالات ، وكبت التلقائية والالهام والنشوة ، هو أرفع وصية يسعى الفنان الى الأخذ بها . وقد اختفى تماما من عصر النهضة ، فى فترته الوسطى ، ذلك العرض المكشوف للمشاعر ، ودموع الألم وتشنجاته ، والاغماء والعويل ، والتضرع بالأيدى ـ أى بالاختصار ، كل هذه الانفعالية البورجوازية التى ظلت بعض بقاياها منذ العصر القوطى المتأخر مستمرة فى القرن الخامس عشر . ولم يعد المسيح شهيدا معذبا ، بل

أصبح مرة أخرى ملكا سماويا يرتفع فوق مستوى الضعف البشرى . كما أن مريم تنظر الى ابنها الميت بلا دموع ، ولا تبدى أية حركة ، بل انها تكبت أى نوع من الرقة السوقية حتى نحو المسيح الطفل . فشعارالعصر بأكمله هو الاعتدال فى كل شيء . وكانت مبادىء الاقتصاد والدقة التى فرضها الفن على ذاته أقرب ما تكون شبها الى قواعد النظام المفروضة فى الحياة اليومية . وكان ألبرتى قد استبق من قبل فكرة الاقتصـــاد فى الفن ، فقال : « انكل من يصبو الى الوقار فى عمله ، ينبغىأنيقتصر على عدد بسيط من الأشـــــكال . فكما أن الأمراء يزيدون من هيبتهم باختصار خطبهم ، فكذلك يزيد الاستخدام المقتصد للأشكال من قيمة العمل الفنى » (١) . وأصبح مبـــدأ التركيز والائتمـــار subordination يحل دائما محل التنسيق المجرد للتكوين الشكلى . ومع ذلك فعلى المرء ألا يتصور أن السببية الاجتماعية تمارس عملهـــا على نحو من شأنه أن السلطة التى تسيطر على الفرد فى الحياة الاجتماعية تصبح ، فىميدان الفن ، هى قاعدة الخطة العامة التى تتحكم فى كل الأجزاء المتفرقة للعمل المركب ، وبالتالى أن ديمقراطية عناصر الفن قد تحولت الآن الى ما يمكن تسميته بالسيادة المطلقة للفكرة الأساسية فى العملالمركب . وان مجرد القول بتساوى مبدأ السلطة فى الحياة الاجتماعية مع فكرة الائتمار فى الفن لهو مجرد خلط لفظى . ومع ذلك فان المجتمع المبنى على فكرة السلطة والخضوع لا بد أن يفضل ، بطبيعة الحال ، التعبير عن النظام واظهاره فى الفن ، وكذلك غزو الواقع بدلا من الاستسلام له .

مثل هذا المجتمع يود أن يضفى على العمل الفنى انتظاما وضرورة . وهو يريد من الفن أن يثبت وجود معاييرومبادىءلاتتزعزع ، ولا تخرق، وتظل سارية على نحو شامل ، وأن يبرهن على أن العالم تحكمه غاية مطلقة ثابتة ، وأن الانسان هو حامل أمانة هذه الغاية ــ وان لم يكن هذا يصدق على كل فرد على حدة . ولا بد أن تكون الأنماط الفنيـــة مرتكزة على مبدأ السلطة لكى تتفق مع أفكار هذا المجتمع ، ولا بد أن تترك انطباعا مكتملا محدد المعالم ، مشابها لذلك الذى يود أن يتركه النظام التسلطى السائد فى ذلك العصر . فى مثل هذا المجتمع تنظر الطبقة الحاكمةالى الفنعلى أنه ، قبل كلشيء ، رمز الهدوء والاستقرار الذى تصبو الى تحقيقه فى الحياة . ذلك لأنه ، اذا كان عصر النهضة ، فى فترته الوسطى ، قد طور التأليف الفنى فى قالب التماثل والتطابق بين الأجزاء المنفصلة ، واذا كان قد شكل الواقع قسرا فى نمط مثلث أو دائرة ، فان هذا لا ينطوى فقط على حل لمشكلة شكلية ، بل يتضمن أيضا تعبيرا عن نظرة مستقرة الى الحياة ، وعن الرغبة فى الابقاء على

(1) L.B. Alberti : Della pittura, II.

الأوضاع التى تطابق هذه النظرة . وهو يضع المعيـــار فوق الحرية الشخصية فى الفن ، ويرى أن اتباع المعيار فى هذا المجال ، كما فى الحياة ذاتها ، هو الطريق المضمون لبلوغ الكمال . والعنصر الرئيسى فى هذا الكمال هو شمول النظرة ، الذى لا يمكن بلوغه الا بالاندماج التام للأجزاء فى الكل ، لا بعملية الاضافة وحدها . ولقـد كان القرن الخامس عشر يصور العالم كما لو كان فىحالة صيرورة لا تنتهى أبدا ، وكما لو كان عملية نمو لا يمكن التحكم فيها ، ولا تقبل الاكتمال ابدا . وفى مثل هذا العالم يشعر الفرد بنفسه ضـئيلا عاجزا ، ويستسلم له طواعية ، وهو قرير العين . أما القرن السادس عشر فيشعر بالعـالم بوصفه كلا له حدود واضحة . فالعالم هو بقدر ما يستطيع الانســـان ادراكه ، لا اكثر ، وكل عمل فنى يعبر بطريقته الخاصة عن ذلك الواقع الكلى الذى يستطيع الانسان ادراكه .

ولقد كان فنعصر النهضة فى فترتهالوسطى دنيويا تماما فىاتجاهه العام . وحتى فى تصويره للموضوعات الدينية ، لم يصل الى أسلوبه المثالى عن طريق وضع العالم الطبيعى فى مقابل العالم فوق الطبيعى ، وانما عن طريق ايجاد مسافة بين موضوعات العـالم الطبيعى ذاته — وهى مسافة تؤدى فى عالم التجربة البصرية الى ايجـــاد فوارق فى القيمة مشابهة لتلك التى توجد بين الصفوة والجماهير العريضـة فى المجتمع البشرى . والانسجام فيه هو المثل الأعلى الخيالى لعالم يخلو من كل صراع ، لا نتيجة لسيادة مبدأ ديمقراطى ، بل لسيادة مبـدأ اوتوقراطى . فأعمال هذا العصر تصور لنا عالما مجملا ، مترفعا ، خاليا من العرضية والعقم . واهم مبدأ أسلوبى فيه هو الاقتصار على عرض العناصر الأساسية البحتة . ولكن ما هى هذه « العناصر الأساسية »؟ انها الأشياء الباقية الثابتة ، التى لا يطرأ عليها الفساد ، والتى تنحصر قيمتها قبل كل شى فىابتعادها عما هومجرد أمر واقع حدث بالصدفة . ومن جهة أخرى فان العينى والمباشر ، والعرضى والفردى — أعنى تلك الأشياء التى كان فن القرن الخامس عشر يعدها أطرف عناصر الواقع واهمها — هى فى نظر هذا الفن غير أساسية . وهكذا خلقت الصفوة فى ذلك العصر وهم الفن الذى ينطبق على كل الأزمان ، والذى هو فن بشرى ازلى ، لأنها أرادت أن تقنع نفسها بأن نفوذها ومركزها لا يؤثر فيه الزمان ، ولا يندثر ، ولا يطرأ عليه تحول . وحقيقة الأمر ، بطبيعة الحال ، هى أن فن هذا العصر ، بمعاييره الخاصة فى القيمة والجمال ، كان مقيدا بالزمان ، ومحدودا وعرضيا ، شأنه شأن فن أى عصر آخر . ذلك لأن فكرة اللازمانية هى ذاتها نتاج لزمان معين ، وصحـة النزعة المطلقة لاتختلف فى نسبيتها عن صحة النزعة النسبية .

ولقد كان أكثر عناصر الفن في عصر النهضة المتوسط تقيدا بالزمان، وبالعوامل الاجتماعية ، هو مثله الأعلى فى الجمال الخير kalokagathia فهذا العنصر هو أوضح العناصر تعبيرا عن اعتماد فكرته عن الجمال على المثل الأرستقراطى الأعلى فى الشخصية . ولم تكن الظاهر الجديدة ، التى تمثل مظهرا خاصا من مظاهر نظرته الأرستقراطية ، هى أن الجمال الجسمى قد استرد مكانه فى القرن السادس عشر — اذ أن القرن الخامس عشر من قبله كان ينظر بعين شغوفة الى مباهج الجسد، وذلك على عكس النزعة الروحية فى العصور الوسطى — بل ان ما هو جديد هو أن الجمال والقوة الجسمية أصبحا هما التعبير الصحيح عن الجمال والأهمية العقلية . فقد كانت العصور الوسطى ترى أن هناك تعارضا لا يقهر بين حياة الروح غير الحسية وبين الجسد غير الروحى، وكان هذا التعارض يزداد تأكيدا فى فترات معينة عنه فى فترات أخرى، ولكنه كان على الدوام ماثلا فى موضع ما من أفكار الناس . ولكن التعارض الذى قالت به العصور الوسطى بين الروحى والجسدى فقد أهميته فى القرن الخامس عشر . فقد ظلت الأهمية الروحية والعقلية مرتبطة ارتباطا غير مشروط بالجمال الجسدى ، ولكن لم يعد هناك تنافر بين الاثنين . وهكذا اختفى التوتر الذى كان لا يزال قائما بين الصفات الروحية والجسمية اختفاء تاما فى فن عصر النهضة المتوسط. فالمقدمات التى يرتكز عليها هذا الفن تجعل من غير المعقول مثلا أن يصور الحواريون كأنهم فلاحون وصناع عاديون ، كما كانوا يصورون بالفعل فى كثير من الأحيان ، وبشغف بالغ ، فى القرن الخامس عشر . ففى نظر هذا الفن الجديد يعد الأنبياء والحواريون والشهداء والقديسون شخصيات مثالية ، حرة وعظيمة ، قوية وموقرة ، جادة ورزينة — فهم جنس بطولى فى أوج جماله الحسى الناضج . وفى أعمال ليوناردو تظل هناك أنماط تنتمى الى الحياة اليومية الى جانب تلك الأشكال النبيلة ، ولكن الأشكال الفخمة الرفيعة هى وحدها التى تبدو ، بالتدريج، جديرة بأن تصور فنيا . وينتمى السقاء فى صورة « النار فى البورجو » المنسوبة الى رافاييل ، الى نفس الجنس الذى تنتمى اليه عذارى ميكلانجلو ورباته — وهو جنس عملاق ، موفور النشاط ، واثق بنفسه، تنم كل حركاته عن الاعتداد . والواقع أن جلال هذه الأشكال وصل الى حد السماح بتصويرها عارية ، على الرغم من الكراهية القديمة التى كانت تشعر بها الطبقات الأرستقراطية نحو تصوير العرى ، ومع ذلك فانها لم تفقد بذلك شيئا من جلالها . ففى التكوين النبيل لأطرافها ، وفى الانسجام الأنيق لحركاتها ، وفى الوقار الرزين لقوامها، نجد تعبيرا عن نفس الرفعة التى تعبر عنها الملابس التى ترتديها فى

الحالات الأخرى ، وهى ملابس ثقيلة ، بها ثنيات عميقة ، يصدر عنها حفيف حين يتحرك لابسوها ، وهى على الدوام متحفظة فى أناقة ، اختيرت بعناية فائقة .

ولقد اتخذ هذا العصر لنفسه أنموذجا من المثل الأعلى للشخصية الذى صوره كاستيلونى فى كتابه « كورتيجيانو Cortegiano » (*) بأنه مما يمكن بلوغه ، بل بأنه قد بلغ بالفعل ، وكل ما فعله هذا العصر هو أنه بالغ فيه بعملية التضخيم التى يخلعها كل فن كلاسيكى على أنموذجه . فالمثل الأعلى لفن البلاط ينطوى ، فى الأمور الأساسية ، على كل السمات البارزة فى تصوير عصر النهضة المتوسط للانسان فى الفن . والشروط التى كان كاستيلونى يرى ضرورة توافرها فى الانسان الكامل فى هذا العالم هى أولا تعدد المواهب ، أى النمو المتجانس للقدرات الجسمية والروحية ، والبراعة فى استعمال السلاح وفى فن الحديث الاجتماعى معا، والخبرة فى فنون الشعر والموسيقى ، والالمام بالتصوير والعلوم . ومن الواضح أن العامل الحاسم فى تفكير كاستيلونى هو النفور الأرستقراطى من كل نوع من التخصص والنشاط الاحترافى . والواقع أن الأشكال البطولية فى عصر النهضة المتوسط ، بما فيها من جمال خيرkalokagathia انما هى ترجمة لهذا المثل الأعلى الانسانى والاجتماعى الى لغة الفن البصرى . ولكن ما يطابق المثل الأعلى لفن البلاط ليس فقط اختفاء التوتر بين الصفات الروحية والجسمية لهذه الأشكال البشرية ، وليس فقط المساواة بين الجمال الجسمى والقوة الروحية،وانما هو قبل كل شىء تلك الحرية التى تتحرك بها ، وذلك المظهر الواثق من نفسه ، والطبيعة الهادئة بل غير العابئة فى الواقع ــ لمسلكها بأسره . فجوهر الرقى والتهذيب عند كاستليونى أن يحتفظ المرء بثباته وضبط نفسه فى جميع الظروف ، ويتجنب كل تظاهر ومبالغة ، ويبدو بمظهر المتحرر من كل ضغط ، وألا يفتعل مظهرا غير طبيعى ، ويسلك وسط الجماعة بعدم اكتراث غير متكلف ، وباحترام غير مصطنع . وفى الأشكال التى يتضمنها فن القرن السادس عشر نهتدى من جديد الى نفس هذا الهدوء فى السمات ، وتلك السكينة فى المظهر،وتلك الحرية فى الحركات ، بل ان التحول من العصر السابق يمتد أيضا الى العناصر الشكلية البحتة : اذ أن الشكل الهزيل الأعجف الذى ينتمى الى العصر القوطى ، والخط المتقطع ، القصير النفس ،

(*) أى رجل البلاط ، وهو أشهر مؤلفات كاستليونى (١٤٨٧ ــ ١٥٢٩) . ويتميز هذا الكتاب بأسلوبه الرشيق ، ويضع لرجال البلاط قواعد للسلوك اللائق بالنسبة الى ذلك العصر .

(المترجم)

فى القرن الخامس عشر ، أخذ يكتسب انسيابا واثقا من نفسه ، وحيوية بليغة ، واستدارة رشيقة ، فاقت فى كمالها كل ما عرف فى أى فن آخر منذ العصر الكلاسيكى القديم • ولم يعد فنانو عصر النهضة المتوسط يجدون أية متعة فى الحركات القصيرة ، الحادة ، المتعجلة ، وفى الأناقة المسترخية المفتعلة ، وفى الجمال المتقشف ، غير المكتمل وغير الناضج ، الذى كانت تتميز به الأشكال البشرية فى القرن الخامس عشر • وانما هم يتغنون بالقوة الفياضة ، ونضج العمر والجمال ، وهم يصورون الحياة كما هى موجودة ، لامن حيث هى عملية صيرورة ، وهم يعملون من أجل مجتمع مؤلف من أناس وصلوا ويريدون أن يظلوا حيث هم ، ويشاركهم الفنانون أنفسهم مشاعرهم المحافظة . ولقد أراد كاستليونى من الرجل النبيل أن يسعى الى تجنب ماهو ظاهر صارخ براق فى مسلكه وملبسه ، وأوصى بأن يرتدى ملابس سوداء كالأسبان ، أو ملابس قاتمة على أية حال (١) . وبلغ تغير الذوق الذى هو واضح هنا حدا من العمق أدى الى حرص الفن ذاته على تجنب البريق والتلون الزاهى الذى اتسم به القرن الخامس عشر • وكان ذلك أول انتصار للشغف باللون الموحد ، ولا سيما الأسود والأبيض ، الذى يسود الذوق الحديث • وقد اختفت الألوان من العمارة والنحت أولا ، وأصبح الناس منذ ذلك العهد يجدون من الصعب تصور أعمال العمارة والنحت اليونانية ملونة • وهكذا فان العصر الكلاسيكى كان يحمل بالفعل فى طياته جوهر الأسلوب الكلاسيكى . (٢)

لم يدم عصر النهضة المتوسط الا وقتا قصيرا ، لايزيد على عشرين عاما • فبعد وفاة رافاييل أصبح من العسير التحدث عن فن كلاسيكى يمثل اتجاها أسلوبيا عاما • والواقع أن قصر هذه الفترة صفة مميزة لكل فترات الأسلوب الكلاسيكى فى العصور الحديثة ، اذ أن فترات الاستقرار لم تكن، منذ نهاية عصر الاقطاع ، سوى مراحل قصيرة الأمد • ومن المؤكد أن النزعة الشكلية الدقيقة لعصر النهضة المتوسط قد ظلت تمثل اغراء دائما للأجيال اللاحقة ، ولكنها لم تعد الى السيادة بعد ذلك أبدا ، اذا استثنينا بعض الحركات القصيرة الأمد ، التى كان معظمها متكلفا ، مدفوعا بدوافع تعليمية • ومن جهة أخرى فقد أثبتت هذه النزعة أنها أهم التيارات التحتية فى الفن الحديث . ذلك لأنه حتى على الرغم من عدم تمكن الأسلوب الشكلى الدقيق ، المبنى على ما هو نمطى معيارى ، من الصمود فى وجه النزوع الأساسى الى مطابقة الطبيعة فى العصر الحديث ، فانه لم يعد من

---

(1) Baldassare Castiglione : Il Cortegiano, II, 23-8.

(2) Cf. Heinrich Woelfflin : Die klassische Kunst, 1904, 3rd edit., PP. 223-4.

الممكن ، بعد عصر النهضة ، العودة الى الأساليب الشكلية التراكمية المفككة المجزأة التى عرفت فى العصور الوسطى • فمنذ عصر النهضة أصبحنا ننظر الى العمل التصويرى أو النحت على أنه صورة مركزة للواقع منظورا اليه من وجهة نظر واحدة متجانسة ـ أعنى تركيبا شكليا ينشأ عن التوتر بين العالم العريض والذات غير المنقسمة ، المقابلة لهذا العالم . ولقد كان هذا الاستقطاب بين الفن والعالم يخفف من آن لآخر،ولكنه لم يختف مرة أخرى اختفاء تاما على الاطلاق • ومن هنا فانه يمثل التراث الحقيقى الذى خلفه عصر النهضـــــة •

الفصل الخامس

مفهوم المانرزم (الافتعالية)

لم تبدأ الأبحاث الخاصة بتاريخ الفن فى ابداء اهتمام واضـــح بحركة المـــرزم Mannerism (الافتعالية) الا فى وقت متأخر ، بحيث أن المعنى التحقيرى المتضمن فى اسمها ذاته مازال يعد تعبيرا مطـابقا عنها ، مما أدى الى جعل الفهم النزيه لهذا الأسلوب بوصفـــه نمطا تاريخيا خالصا أمرا عظيم الصعوبة . ففى حالة الأســـماء الأخرى التى تطلق على الأساليب التاريخية ، كالقوطى وعصر النهضة ، والباروك والكلاسيكى ، اختفى تماما ذلك التقويم الأصلى ــ الايجابى أو السلبى ــ المتضمن فى الاسم ، على حين ان الاتجاه السلبى مازال من القوة فى حالة المـانرزم (الافتعالية) بحيث يتعين على المرء أن يتغلب على نوع من المقاومة الباطنة قبل أن يستطيع أن يستجمع من الشجاعة مايمكنه من تسمية كبار فنانى هذه الفترة باسم « فنانى المانرزم» (الافتعاليين) . على اننا لا نستطيع أن نستخلص من هذا اللفظ مقولة يمكن استخدامها فى البحث التجريدى لهذه الظواهر الا بعد أن نفصل تماما بين مفهوم «الافتعالى» manneristic ومفهوم المفتعل أو المصطنع . صحيح ان المفهوم الوصفى البحت ، المعبر عن النوع ، والمفهوم المعبر عن نعت " وهما المفهومان اللذان ينبغى تمييز كل منهما عن الآخر ، يتفقان فى نقاط معينة ، ولـكن لا يكاد يوجد بينهما فى ذاتهما أى عنصر مشترك.

والواقع أن تصور الفن التالى للكلاسيكية على أنه عملية تدهـور ، والنظر الى ممارسة الفن بطريقة المانرزم على أنها « روتين » متحجـر يحاكى كبار الفن محاكاة ذليلة ــ هذا التصور مستمد من القرن السابع عشر ، وكان أول من استحدثه هو بيللورى Bellori فى تأريخه لحياة انيبـــــالى كاراتشى Annibale Carraci (١) . وكان ڤازارى لا يزال

(1) Bellori : Vita dei pittori, etc., 1672 — Cf. Werner Weisbach : «Der Manierismus», Zeitscnr f. bild. Kunst, 1918-19, vol. 54, pp. 162-3.

يستخدم لفظ maniera للدلالة على فردية الفنان ، وعلى طريقة التعبير التي تتحدد حسب الشخصية أو العوامل التكنيكية ، وبالتالى ، على «الأسلوب» بأوسع معانى الكلمة . وهو يستخدم لفظ gran'maniera ليدل به على شيء ايجابى تماما . كذلك كان للفظ maniera معنى ايجابى تماما عند بورجينى Borghini الذى ذهب الى حد ابداء أسفه لعدم توافر هذه الصفة فى فنانين معينين (١) ، وبذلك استبق التميز الحديث بين الأسلوب والافتقار الى الأسلوب . وكان كلاسيكيو القرن السابع عشر — وهم بيللورى وملفازيا Malvasia هم أول من ربط بين لفظ maniera وبين فكرة الأسلوب المتكلف الرخيص فى الفن ، الذى يمكن ارجاعه الى سلسلة من الصيغ ، فهما أول من شعر بالانقطاع الذى أحدثته المانرزم فى تطور الفن ، وأول من أدرك ما طرأ على الفن بعد عام ١٥٢٠ من ابتعاد عن النزعة الكلاسيكية.

ولكن لماذا حدث هذا الابتعاد بالفعل فى مثل هذا الوقت المبكر؟ ولماذا ظل عصر النهضة المتوسط « أخدودا ضيقا » — على حد تعبير ڤلفلين Woelfflin — يمكن عبوره بمجرد الوصول اليه ؟ لقد كان ذلك العصر فى الواقع أخدودا أضيق حتى مما ينبئنا به ڤالفلين ذاته . فقد كانت أعمال ميكلانچلو ، بل أعمال رافاييل ذاته ، تنطوى فى ذاتها على بذور الانحلال . ذلك لأن لوحتى «طرد هليودورس» Expulsion of Heliodorus و «التناسخ» Transfiguration تحتشدان باتجاهات مضادة للكلاسيكية ، تخرج عن اطار عصر النهضة فى أكثر من اتجاه واحد . فما هو تفسير قصر المدة التى ظلت فيها السيطرة معقودة للمبادىء الكلاسيكية ، المحافظة ، الشكلية الدقيقة ، بلا منافس ، ولماذا اصبحت الكلاسيكية ، التى كانت فى العصر القديم اسلوبا مبنيا على الاستقرار والثبات ، تبدو الآن «مرحلة عابرة» ؟ ولماذا انحلت هذه المرة بمثل هذه السرعة بحيث أصبحت محاكاة خارجية خالصة للنماذج الكلاسيكية من جهة ، واعتزالا روحيا عنها من جهة أخرى ؟ ربما كان السبب هو أن التوازن الذى كانت النزعة الكلاسيكية فى القرن السادس عشر تعبيرا عنه ، كان منذ البداية الأولى مثلا اعلى وخيالا أكثر منه واقعا ، وأن عصر النهضة ظل حتى النهاية الأخيرة — كما نعلم — عصرا ديناميا فى أساسه ، يعجز عن الوصول الى الرضاء الكامل فى أى حل معين لمشكلاته . وعلى أية حال فان المحاولة التى بذلها للتحكم فى الطبيعة المتقلبة للعقلية الرأسمالية ، وفى الطبيعة الديالكتيكية للنظرة العلمية ، لم تحرز نجاحا اعظم مما احرزته

(1) R. Borghini : Il Riposo, 1584 — C.F.A. Blunt, op. cit., P. 154.

المحاولات المماثلة التى بذلت فى فترات لاحقة من التطور الثقـــافى الحديث . فمنذ العصور الوسطى لم يتم الوصول أبدا الى حالة من الاستقرار الاجتماعى الدائم ، ومن هنا فان الحركات الكلاسيكية فى العصر الحديث كانت ، قبل كل شىء ، نتيجة لبرنامج مرسوم أو تعبيرا عن أمل منتظر ، أكثر منها تعبيرا عن حالة من الاطمئنان الهادىء . وحتى ذلك التوازن غير المستقر ، الذى نشأ حوالى نهاية القرن الخامس عشر ، بوصفه خلقا للطبقة الوسطى العليا المتخمة المحاكية لطبقة رجال البلاط ، ولطبقة الكهنوت التى كانت قوية من الناحية الرأســمالية وطموحا من الناحية السياسية ـ حتى ذلك التوازن كان قصير الأمد . وبعد فقدان ايطاليا لتفوقها الاقتصادى ، والصدمة العميقة التى عانتها الكنيسة فى عصر الاصلاح الدينى ، وغزو الفرنسيين والأسبان للبـلاد ونهب روما ، أصبح من المستحيل الاحتفاظ حتى بتصور خيالى لحالة مستقرة متوازنة . فكانت الحالة النفسية السائدة فى ايطاليـــا هى الشعور بكارثة على وشك الوقوع ، وسرعان ما انتشرت هذه الحالة الى أوروبا الغربية بأسرها ، وان لم تكن النقطة الأصلية التى بدأت منها هى ايطاليا فى كل الأحوال .

وهكذا فان الصيغ المتوازنة ، الخالية من التوتر ، التى كان ينادى بها الفن الكلاسيكى ، لم تعد كافية ، ومع ذلك فقد ظلت تلتزم ـ بل كانت تلتزم أحيانا بقدر من الاخلاص والحرص والتشبث اليائس يزيد على مايمكن أن تلتزم به فى علاقة تؤخذ قضية مسلمة . وكانت نظرة الفنانين الشبان الى عصر النهضـــة المتوسط شديد التعقيـــد ، فهم لايستطيعون التخلى ببساطة عما أنجزته النزعة الكلاسيكية فى مجال الفن ، حتى لو كانت الفلسفة المنسجمة لهذا الفن قد أصبحت غريبـة عنهم كل الغرابة . ومع ذلك فلم يكن من المـكن تحقيـق رغبتهم فى الاحتفاظ بالاتصال غير المنقطع للعملية الفنية الا اذا كان هناك اتصـال فى التطور الاجتماعى يكون ركيزة تدعم جهودهم هـــذه . ذلك لأن الفنانين ، بوصفهم مجموعة متكاملة ، وكذلك الجمهور ، كانوا من حيث تكوينهم الأساسى مماثلين لمـا كانوا عليه فى عصر النهضة ، وان كانت الأرض التى ترتكز عليها أقدامهم قد بدأت تتزلزل بالفعل . ويفسر لنا الشعور بعدم الاستقرار ، ذلك الطابع المزدوج لعلاقتهم بالفن الكلاسيكى. ولقد كان النقاد الفنيون فى القرن السابع عشر قد شعروا من قبـل بهذا الطابع المزدوج ، ولـكنهم لم يدركوا ان الجمع بين محاكاة النماذج الكلاسيكية وبين تشويهها فى آن واحد لايرجع الى افتقار الى الذكاء ، بل يرجع الى الروح الجديدة غير الكلاسيكية تماما عند « الافتعاليين » Mannerists

والواقع أن عصرنا وحده ، الذى تربطه بأسلافه نفس العلاقة الاشكالية التى كانت تربط عصر المانرزم بالفن الكلاسيكى ، هو الذى تمكن من فهم الطبيعة الخلاقة لهذا الأسلوب ، ومن أن يرى فى الحرص الشديد على محاكاة النماذج الكلاسيكية تعويضا مبالغا فيه عن الفاصل الروحى الذى كان يفصله عنه . فنحن أول من أدرك ان الجهود الأسلوبية التى بذلها جميع الفنانين الرئيسيين فى عصر المانرزم ، مثل بونتورمو Pontormo وبارميچيانينو Parmigianino ، وكذلك برونتسينو Bronzino وبيكافومى Beccafumi ، وتنتورتو Tintoretto وجريكو Greco ، وكذلك بروجل Bruegel وشپرانجر Spranger كانت مركزة قبل كل شىء على التخلص من كل ذلك الانتظام والانسجام الواضح فى الفن الكلاسيكى ، واحلال سمات أكثر ذاتية وايحائية محل طابعه المعيارى الذى يعلو على الأشخاص . فتارة كانت هذه السمات تعميقا للتجربة الدينية وصبغا لها بصبغة روحية ، واستبصارا لمضمون روحى جديد فى الحياة ، وتارة أخرى كانت نزعة عقلية مبالغا فيها ، تتعمد عن وعى تشويه الواقع ، مع ميل الى الاغراب والشذوذ ، وتارة ثالثة كان مايؤدى الى التخلى عن القوالب الكلاسيكية هو نزعة أبيقورية مدققة متكلفة ، تترجم كل شىء الى لغة الرقة والتأنق . ولكن الحل الفنى كان على الدوام مشتقا ، وكان تركيبا يعتمد آخر الأمر على النزعة الكلاسيكية ، ويرجع أصله الى تجربة ثقافية ، لا الى تجربة طبيعية ؛ سواء أكان التعبير عنه يتخذ صورة احتجاج على الفن الكلاسيكى ، أم كان يسعى الى الاحتفاظ بالمنجزات الشكلية لهذا الفن . وبعبارة أخرى فاننا نجد أنفسنا ها هنا ازاء أسلوب واع بذاته كل الوعى (١) ؛ لا ترتكز قوالبه على الموضوع المعين بقدر ما ترتكز على فن العصر السابق ، وذلك الى حد يفوق ما حدث فى أى اتجاه فنى هام سابق . فلم يعد الانتباه الواعى للفنان موجها الى اختيار أفضل الوسائل التى تحقق غرضه الفنى فحسب ، بل أيضا الى تحديد الغرض الفنى ذاته — أى أن البرنامج النظرى لم يعد يهتم بالوسائل وحدها ، بل أيضا بالغايات . ويمكن القول ، من وجهة النظر هذه ، ان المانرزم هى أول اسلوب حديث ، أى أول اسلوب يهتم بمشكلة ثقافية ، وينظر الى العلاقة بين التراث والتجديد على انها مشكلة تحل بوسائل عقلية . فمنذ لايكون التراث الا حصنا يحتمى به من كل العواصف التى تقترب بعنف شديد ، حاملة معها رياحا غير مألوفة ، أى ان التراث هنا عنصر

(1) Wilhelm Pinder : «Zur Physiognomik des Manierismus». In «Die Wissenschaft am Sheidewege», Ludwig-Klages-Fertschrift. 1932, P. 148.

يعد مبدأ للحياة ، وان كان أيضا مبدأ للهدم . وانه لمن المستحيل على المرء ان يفهم حركة المانرزم ان لم يدرك أن محاكاتها للنماذج الكلاسيكية انما هو هروب من الفوضى المهددة ، وان الافراط فى صبغ قوالبها بالصبغة الذاتية انما هو تعبير عن الخوف من أن يخفق الشكل فى الصراع مع الحياة ، وان يذوى الفن فيصبح جمالا بلا روح .

وان اهتمامنا الحالى بحركة المانرزم ، واعادة النظر التى حدثت فى الآونة الأخيرة لفن تنتورتو وجريكو وبروجل ، وفن ميكانجلو المتأخر ، انما هو مظهر دال على المناخ العقلى لأيامنا هذه ، تماما كما كانت اعادة تقويم عصر النهضة بالنسبة الى جيل بوركارت ، والدفاع عن عصر الباروك بالنسبة الى جيل « ريجل » Riegl و « ڤلفلين » Woelfflin . فقد كان بوركات يعد بارميچانينو متكلفا ومنفرا ، وكان ڤلفلين لايزال يرى فى المانرزم شيئا أشبه بتعكير لصفو التطور الطبيعى السليم للفن — اعنى فاصلا أجوف بين عصر النهضة وعصر الباروك . ولا يمكن أن ينصف حركة المانرزم ، ويستخلص طبيعتها الفردية الحقة ، فى مقابل طبيعة عصرى النهضة والباروك ، الا عصر عانى التوتر بين الشكل والمضمون ، وبين الجمال والتعبير ، ووجد فيه مشكلته الحيوية . فقد كان ڤلفين لايزال يفتقر الى التجربة الأصلية المباشرة لفن ما بعد الانطباعية post-impressionism ، وهى التجربة التى اتاحت لدڤوچاك Dvorak أن يقدر اهمية الاتجاهات الروحية فى تاريخ الفن ، وأن يرى فى المانرزم انتصارا لاتجاه كهذا . ولقد كان دڤوچاك يعلم حق العلم أن الروحانية لا تستنفد معنى فن المانرزم ، وأن هذه الروحانية تختلف عن النزعة المتعالية transcendentalism فى العصور الوسطى فى انها لاتمثل عزوفا تاما عن العالم ، ولم يفته انه كان يوجد ، الى جانب جريكو ، فنان مثل بروجل ، والى جانب تاسو Tasso شاعر مثل شيكسبير أو أديب مثل سرڤانتس (١) . ويبدو أن المشكلة الرئيسية التى كانت تعنيه هى العلاقة المتبادلة ، والعامل المشترك ، ومبدأ التمايز بين مختلف الظواهر — ذات الاتجاه الروحى والاتجاه الطبيعى — فى داخل المانرزم . ومن سوء الحظ ان تحليلات هذا الباحث ، الذى كانت وفاته سابقة لأوانها بكثير ، لم تتعد كثيرا التعبير عن هذين الاتجاهين اللذين كان يسميهما « بالاتجاه الاستنباطى والاستقرائى » ، مما يزيد من الأسف على انطفاء حياته بمثل هذه السرعة .

ومع ذلك فان التيارين المتعارضين فى المانرزم — وهما الروحانية

(1) Max Dvorak : «Ueber Greco und den Manierismus». In : Kunstgesch. als Geistesgesch., 1924. P. 271.

الصوفية عند جريكو والنزعة الطبيعية المرتكزة على فكرة شمول الألوهية عند بروجل ـ لا يقفان كل قبالة الآخر وكأنهما اتجاهان أسلوبيان مستقلان يتمثلان لدى فنانين مختلفين ، بل لقد كانا عادة متداخلين تداخلا وثيقا . ذلك لأن بونتورمو وروســـو Rosso ، وتنتورتو ، وبارميچانينو ، ومور Mor وبروجل ، وهيمسكيرك Heemskerck وكالو Callot ، كانوا واقعيين صميمين بقدر ماكانوا مثاليين ، والصيغة الأساسية لكل الأسلوب الذى يشتركون فيه هى الوحدة المعقدة ، التى لا يكاد يكون فيها تمايز ، بين الطبيعة الروحانية ، وانعدام الشكل والشكلية ، والعينية والتجريد فى فنهم . غير أن هذا اللاتجانس فى الاتجاهات لايعنى ان اختيار درجة الحقيقة التى يراد بلوغها فى العمل الفنى كان مجرد اختيار ذاتى اعتباطى خالص ، كما اعتقد دﭬوجاك ذاته (١) ، بل الأصح انه علامة على تزعزع كل معايير الحقيقة، ونتيجة محاولة كانت يائسة فى كثير من الأحيان ، للتوفيق بين روحانية العصور الوسطى وواقعية عصر النهضة .

وليس من شيء أدل على اختلال الانسجام الكلاسيكى من انفصام تلك الوحدة المكانية التى كانت أبلغ تعبير عن نظرة عصر النهضة الى الفن . ذلك لأن اطراد المنظر ، والترابط الموضعى للتكوين ، واتساق منطق البناء المكانى ، كل هذه الخصائص كانت بالنسبة الى عصر النهضة من أهم شروط التأثير الفنى للصورة . ولم يكن نظام رسم المنظور بأسره ، وكل قواعد التناسب والبناء الهندسى ، الا وسائل لتحقيق الغاية القصوى للمنطق المكانى والوحدة المكانية . وقد بدات حركة المانرزم بتفكيك بناء المكان فى عصر النهضة ، والمنظر المراد تصويره ، الى اجزاء متفرقة ، لم يكن تفرقها خارجيا فحسب ، بل كان تنظيمها الداخلى ذاته مختلفا . وفى كل جزء مختلف من الصورة كانت تسود قيم مكانية مختلفة ، ومعايير مختلفة ، وامكانات مختلفة للحركة : ففى احد الأجزاء يسود مبدأ الاقتصاد ، وفى جزءآخريسود مبدأ الاسراف فى معالجة المكان . وكان أوضح تعبير عن فصم وحدة المكان فى الصورة على هذا النحو هو عدم وجود علاقة يمكن صياغتها منطقيا بين حجم الأشكال البشرية واهميتها الموضوعية . ففى كثير من الأحيان نجد ان الموضوعات التىلاتبدو لهاالا اهمية ثانوية بالنسبة الى الموضوع الحقيقى للصورة ، تصبح لها مكانة بارزة أكثر مما ينبغى ، على حين أن مايبدو انه الموضوع الرئيسى تقل قيمته وتقل ظهوره . وهنا يبدو كأن الفنان يحاول ان يقول : « ليس من الممكن أن يحدد أحد

---

(1) Max Dvorak : «Pieter Bruegel der Aeltere», Ibid., P. 222.

بصفة نهائية من هم الممثلون الرئيسيون ومن هى الشخصيات الثانوية فى مسرحيتى ! » والتأثير النهائى لهذه الطريقة أشبه مايكون بأشكال حقيقية تتحرك فى مكان غير حقيقى ، مكون اعتباطا ، والجمع بين تفاصيل حقيقية فى اطار خيالى ، والتداول الحر لمعاملات مكانية وفقا لغرض اللحظة فحسب . واقرب شبيه الى عالم الحقيقة المختلطة الممتزجة هذا هو الحلم ، الذى تلغى فيه الروابط الحقيقية ، وتدخل الأشياء فى علاقات مجردة بعضها مع البعض ، وان كانت الموضوعات الفردية ذاتها توصف بأعظم قدر من الدقة ، وبأشد التزام للطبيعة . وفى الوقت ذاته يذكرنا هذا العالم بالفن المعاصر ، كما يعبر عنه وصف الارتباطات فى التصوير السريالى ، وفى عالم الأحلام عند فرانتس كافكا ، وفى اسلوب المونتاج فى روايات جويس ، والمعالجة الأوتوقراطية للمكان فى الفيلم . ولولا تجربتنا مع هذه الاتجاهات الحديثة العهد لما اكتسبت حركة المانرزم أهميتها الحالية فى نظرنا .

والواقع أننا حتى لو اكتفينا بأعم وصف ممكن للمانرزم لكان هذا الوصف ذاته ينطوى على سمات شديدة الاختلاف ، يصعب الجمع بينها فى مفهوم موحد . وهناك صعوبة خاصة ترجع الى أن حركة المانرزم لا تمتد فى فترة معينة ، محددة تاريخيا بدقة . فهى قطعا تمثل الأسلوب الرئيسى فى الفترة الواقعة بين العقد الثالث من القرن السادس عشر وبين نهاية ذلك القرن ، غير انها لا تسود ذلك القرن بلا منازع ، وانما تختلط باتجاهات يسودها أسلوب الباروك ، ولا سيما فى أول هذه الفترة وآخرها . وكان الاتجاهان متشابكين تشابكا وثيقا فى الأعمال المتأخرة لرافاييل وميكلانجلو . ففى هذه الأعمال يوجد تنافس بين الأهداف التعبيرية الانفعالية لأسلوب الباروك ، وبين النظرة «السيريالية» العقلية للمانرزم . وهكذا فان الأسلوبين التاليين للكلاسيكية ظهرا فى وقت واحد تقريبا نتيجة للأزمة العقلية التى عانتها العقود الأولى من ذلك القرن : فالمانرزم قد ظهرت بوصفها تعبيرا عن التعارض بين الاتجاهات الروحية والحسية لذلك العصر ، واسلوب الباروك ظهر بوصفه تسوية مؤقتة لذلك النزاع على أساس الشعور التلقائى . وبعد نهب روما ، اخذ اتجاه الباروك فى الفن يتراجع تدريجيا ، وتلت ذلك فترة تزيدعلى الستين عاما ، كانت السيادة فيها للمانرزم . ويفسر بعض الباحثين حركة المانرزم بأنها رد فعل بعد فترة الباروك الأولى ، كما يفسرون فترة الباروك المتأخرة بأنها هى الحركة المضادة التى حلت بعد ذلك محل

المانرزم (١) . وتبعا لهذا التفسير يكون قوام تاريخ القرن السادس عشر اصطدامات متكررة بين المانرزم والباروك ، كان فيها النصر المؤقت لاتجاه المانرزم ، والنصر النهائى للباروك — غير أن هذه النظرية تجعل عصر الباروك المتقدم يبدأ قبل المانزم ، وتبالغ فى الطابع الانتقالى العابر للمانرزم (٢) . وواقع الأمر أن الصراع بين الأسلوبين كان اجتماعيا أكثر منه تاريخيا . فالمانرزم هى الأسلوب الفنى لطبقة مثقفة ارستقراطية ذات ميول عالمية فى أساسها ، على حين أن الباروك المتقدم تعبير عن اتجاه أكثر شعبية وانفعالية وقومية . وقد انتصر أسلوب الباروك الناضج على أسلوب المانرزم الأكثر تهذيبا وفردانية ، مثلما انتشرت الدعاية الكنسية لحركة الاصلاح المضادة ، وأصبحت الكاثوليكية مرة أخرى هى ديانة الشعب . وقد تمكن فن البلاط فى القرن السابع عشر من تشكيل أسلوب الباروك وفقا لحاجاته الخاصة ، فهو من جهة قد حول النزعة الكلاسيكية الكامنة فيه بحيث، جعل منها تعبيرا عن نزعة تسلطية حادة واضحة الاتجاه . ولكن المانرزم كانت فى القرن السادس عشر هى أسلوب البلاط بلامنازع، فكانت هى المفضلة على كل اتجاه آخر فى كل بلاط اوروبى ذى نفوذ. فمصورو بلاط اسرة المديتشى فى فلورنسه ، وفرانسوا الأول فى فونتنبلو ، وفيليب الثانى فى مدريد ، ورودلف الثانى فى براج ، وألبرخت الخامس فى ميونيخ ، كانوا جميعا منتمين الى حركة المانرزم . وقد انتشرت رعاية الأمراء للفنون ، مع أساليب البلاطات الايطالية وعاداتها ، فى جميع أرجاء أوروبا الغربية ، بل لقد بولغ فيها فى بلاطات معينة — كما فى فونتنبلو مثلا . وكان بلاط ڤالوا Valois بالفعل شديد الضخامة مفرطا فى التظاهر ، وقد ظهرت فيه سمات تذكر المرء بما سيظهر فيما بعد فى بلاط فرساى(٣) . أما بيئة البلاطات الأصغر من ذلك فكانت أقل بريقا ، وأقل علنية ، وكانت أكثر اتفاقا فى بعض النواحى مع الطبيعة الداخلية العقلية الباطنة للمانرزم . وهكذا كان برنتسينو Bonzino وڤازارى فى فلورنسه ، وأدريان دى فريس Adriaen de Vries وبارتولوميوس شپرانجر Bartholomaeus Spranger ، وهانز فون آخن H. v. Aachen ويوزف هينتس Josef Heinz فى براج ، وسوستريس Sustris ،

(1) W. Pinder: «Das Problem der Generation», P. 140 — «Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, 1928, II, P. 252.

(٢) تتمثل هذه النظرية أساسا عند كل من :

W. Weisbach: «Der manierismus», P. 162 — Margarete Hoerner: «Dor Manierismus als kuenstlerische Anschauungsform», Zeitschr. F. Aesth. u. allg. Kunstwiss., vol. 22, 1926, P. 200.

(3) Ernest Lavisse: Histoire de France, V, 1, 1903, P. 208.

وكانديد Candid في ميونيخ ، يستمتعون بالبيئة المتماسكة الحميمة في بلاط أقل ادعاء وتظاهرا ، بالاضافة الى كرم سادتهم الراعين لهم. بل لقد كان هناك ود وتعاطف حتى في علاقة فيليب الثاني وفنانيه ، وهو أمر يدعو الى الدهشة نظرا الى ما كان يتسم به هذا الملك من طابع كئيب متجهم . فقد كان المصور البرتغالى كويلهو Coelho من اقرب اصفيائه ، وكان هناك ممر خاص يربط بين حجراته وبين ورش فنانى البلاط ، ويقال انه كان هو ذاته مصورا (١) . وعندما اصبح رودلف الثانى امبراطورا ، انتقل الى قصر رادشين Hradshim فى براج ، وهناك انعزل عن بقية العالم مع منجميه ، وسيميائييه (alchemists) وفنانيه ، وأمر برسم صور فيها من النزعة الشهوانية الرقيقة ومن الرشاقة الأنيقة مايوحى بجو تسوده اللذات فى بيئة شبيهة ببيئة عصر الروكوكو ، اكثر مما يوحى بالمسكن المنعزل الكئيب لحاكم مختل العقل . وكان فيليب ورودلف ، وهما أبناء عمومة ، لديهما على الدوام من المال مايخصصانه للأعمال الفنية ، ومن الوقت مايكرسانه للفنانين أو متعهدى الفن ، وكانت اضمن الطرق لمقابلتهما هى وجود عمل فنى مع من يطلب المقابلة (٢) . وكان فى طريقة جمع هذين الحاكمين للأعمال الفنية نوع من النزوع الغيور الحريص على التخفى ، فدوافع الدعاية والمباهاة تكاد تختفى وراء الستار ، بينما اصبحت الأهمية الأولى لدافع اللذة الجمالية .

ولقد كانت حركة المانزرم كما عرفت فى بلاطات الحكام ، وخاصة فى صورتها المتأخرة ، حركة أوروبية متجانسة شاملة — فهى أول أسلوب دولى عظيم منذ الأسلوب القوطى . وكان مصدر شمول تأثيرها هو النزعة المطلقة التى انتشرت فى جميع أرجاء أوروبا الغربية ، واهتمام الأسر الحاكمة الشغوفة بالثقافة والطموحة الى الفن . واصبح للغة الايطالية والفن الايطالى فى القرن السادس عشر نفوذ شامل ، يذكر المرء بسلطة اللغة اللاتينية فى العصور الوسطى . فالمانرزم هى الشكل الخاص الذى انتشرت به المنجزات الفنية لعصر النهضة الايطالية الى خارج ايطاليا . غير ان هذا الطابع الذى يتخطى حدود الدول ليس العنصر الوحيد الذى تشترك فيه المانرزم مع الأسلوب القوطى . فالاحياء الدينى فى هذه الفترة ، والنزعة الصوفية الجديدة ، والحنين الى ما هو روحى ، والاستهانة بالبدن ، والاندماج فى تجربة ماهو

---

(1) Ludwig Pfandel : Spanische Kultur und Sitte des XVI. u. XVII Jahrhunderts, 1924, P. 5.

(2) L. Brieger, op. cit., PP. 109-10.

خارق للطبيعة . كل ذلك يؤدى الى تجديد للقيم القوطية ، وهو تجديد لا يوجد عنه الا تعبير خارجي ، مبالغ فيه فى كثير من الأحيان ، فى تلك الأشكال الهزيلة التى اتسم بها أسـلوب المانرزم . والواقع أن النزعة الروحية الجديدة تتجلى فى التوتر بين العنـاصر الروحيـة والجسمية بصورة أوضح مما تتجلى فى التخلى التام عن المثل الأعلى الكلاسيكى للجمال الخير kalokagathia . ولا تنطوى المثل العليـا الشكلية الجديدة بأية حال على زهد فى مباهج الجمال الجسمى ، وانما تصور الجسم وهو يكافح من اجل التعبـير عن العقل ، وهى تصور الجسم وهو يلف ويلتوى ، وينحنى وينثنى ، تحت ضغط العقـل ، وينطلق علوا فى سورة تذكر المرء بحالات الوجـد فى الفن القوطى . فالفن القوطى ، حين صبغ الشكل البشرى بصبغة روحية ، كان قـد اتخذ أول خطوة كبرى فى تطور النزعة التعبيرية الحديثة ، وها هى ذى حركة المانرزم تتخذ الخطوة الثانية عن طريق تفتيت موضوعية عصر النهضة ، وتأكيد الاتجاه الذاتى للفنان ، والاهابة بالتجـربة الشخصية للمشاهد .

الفصل السادس

عصر الواقعية السياسية

كانت حركة المانرزم هي التعبير الفني عن الأزمة التي اجتاحت أوروبا الغربية بأسرها في القرن السادس عشر ، والتي امتدت الى جميع ميادين الحياة السياسيةو الاقتصادية والثقافية ٠ وقد بدأ الانقلاب السياسي بغزو فرنسا واسبانيا لايطاليا ٠ وكانت فرنسا واسبانيا هما أول دولتين كبيرتين استعماريتين في العصر الحديث ٠ ففرنسا أصبحت دولة كبرى بعد تحرر التاج من الاقطاع وانتهاء حرب المائة عام نهاية موفقة بالنسبة اليها ، أما اسبانيا فقد أصبحت كذلك بعد وحدتها مع ألمانيا والأراضي الواطئة ، وهي وحدة كانت وليدة الصدفة ، وأدت الى ظهور قوة سياسية لا نظير لها منذ عهد شرلمان ٠ ولقد شبه البعض البناء السياسي الذي كونه شارل الخامس بواسطة الأقاليم التي آلت اليه بالميراث ، بادماج ألمانيا في مملكة الفرنجة ، ووصف بأنه آخر محاولة كبرى لاعادة الوحدة بين الكنيسة والامبراطورية (١) . ولكن هذه الفكرة لم يكن لها أساس حقيقي منذ نهاية العصور الوسطى ، وبدلا من أن تسفر عن الوحدة المطلوبة ، أسفرت عن صراع سياسي سيطر على التاريخ الأوروبي طوال ما يربو على أربعمائة عام ٠

وكانت فرنسا واسبانيا قد دمرتا ايطاليا وأخضعتاها ، ووصلتا بها الى حافة اليأس ٠ وعندما بدأ شارل الثامن حملته الايطالية ، كانتذكرى غزوات الأباطرة الألمان في العصور الوسطى قد تلاشت تماما . ولقد كان الايطاليون على الدوام يتقاتلون فيما بينهم ، ولكنهم لم يعودوا يعرفون معنى الخضوع لسيطرة دولة أجنبية ٠ وكان الغزو المفاجىء قد أذهلهم ، فلم يتمكنوا أبدا من الافاقة من الصدمة ٠ وقد بدأ الفرنسيون باحتلال نابولي ، ثم ميلانو ، وأخيرا فلورنسه ٠ وسرعان ما طردهم الأسبان مرة أخرى من جنوب ايطاليا ، ولكن لومبارديا ظلت طوال عدة

---

(1) H.A.L. Fisher : A Hist. of Europe, 1936, P. 525.

عشرات من السنين مسرحا لصراع بين الدولتين الكبريين المتنافستين ٠ وظل الفرنسيون محتفظين بمراكزهم هناك حتى عام ١٥٢٥ ، عندما هزم فرانسوا الأول في موقعة پاڤيا وأخـــذ أسيرا الى أسبانيا ٠ وأصبحت ايطاليا كلها الآن في قبضة يد شارل الخامس ، الذى لم يعد راغبا فى الاستسلام لرغبات البابا ٠ وفي عام ١٥٢٧ تحرك اثنا عشر ألف جندى مرتزق ضد روما لمعاقبة كليمنت السابع ٠ وانضمت هذه القوة الى الجيش الامبراطوری تحت امرة قائد جيوش البوربون ، وغزوا المدينة المقدسة، وبعد ثمانيـــة أيام تركوها حطاما ٠ فقد نهبت هذه الجيوش الكنائس والأديرة ، وقتلت القساوسة والرهبان، واغتصبت الراهبات وأهانتهن، وحولت كاتدرائية القديس بطرس الى اسطبل ، والفاتيكان الى معسكرات للجند . وبدا أن نفس أسس ثقافة عصر النهضة قد هدمت ، وأصبح البابا بلا حول ولا قوة ، كما أن كبار رجال الدين ورجال البنوك لم يعودوا يشعرون بالأمان في روما ٠ وتبعثر أفراد مدرسة رافاييل ، الذين كانوا يسيطرون على الحياة الفنية في روما ، وفقدت المدينة أهميتها الفنية فى الفترة التالية مباشرة (١) . وفى عام ١٥٣٠ وقعت فلورنســه بدورها فريسة للجيش الأسبانى الألمانى ٠ ونصب شارل الخامس ، بالاتفاق مع البابا ، ألساندرو مديتشى أميرا وراثيا على فلورنسه ، وبذلك أزال آخر بقايا الجمهورية ٠ وقد أدت الاضطرابات الثورية التى نشبت فى فلورنسه بعد تدمير روما ، والتى ترتب عليها طرد أسرة مديتشى ، الى تعجيـــل البابا في اتخاذ قراره بالوصول الى اتفاق مع الامبراطور ٠ وأصبح رئيس الدولة البابوية الآن حليفا لأسبانيا : فأصبح لأسبانيا نائب ملك مقيم فى نابولى ، وحاكم اسبانى فى ميلانو ، وفى فلورنسه كان الأسبان يحكمون بوساطة أسرة مديتشى ، وفى فيرارا عن طريق أسرة استى Este ، وفي مانتوا عن طريق أسرة جونتساجا Gonzaga ٠ وساد أسلوب الحياة الأسبانى والقانون الأخلاقى الأسبانى ، وآداب اللياقة الاسبانية والاناقة الاسبانية ، فى المركزين الفنيين فى ايطاليا ، وهما روما وفلورنسه ٠ ومن جهة أخرى فان السيطرة العقلية للغزاة ، الذين كانت ثقافتهم متخلفة بالقياس الى الايطاليين ، لم تتغلغل بعمق كبير ، وظل ارتبـــاط الفن بالتراث القومى قائما ٠ ذلك لأنه حتى فى النواحى التى بدت فيهـــا الثقافة الايطالية خاضعة للتأثير الأسبانى ، لم تكن فى الواقع الا سائرة فى اتجاه تطورى أدت اليه المقدمات الممهدة له فى القرن السادس عشر، وهو الاتجاه الذى كان يسعى الى تحقيق النزعة الشكلية لفن البلاط بغض النظر تماما عن التأثير الأسبانى (٢) .

---

(1) H. Dollmayr, loc. cit., P. 463.
(2) CF. Benedetto Croce: La Spagna nella vita ital. del Rinascimento, 1917, P. 241.

كان شـــارل الخامس قد غزا ايطاليا بمساعدة رأسمال ألمـــانى وايطالى (١) . وحتى انتخاب الامبراطور كان ، بدرجات متفاوتة، مسألة أموال. وكانت هيئة من أصحاب البنوك تحت رئاسة أسر فوجر Fugger هى التى تنظم هذه العملية . ولم يكن ما يتقاضاه الناخبون قليلا ، فقد طلب البابا ما لا يقل عن مائة ألف دوكا ثمنا لتأييده . ومنذ تلك اللحظة أصبح رأس المال التمويلى يسيطر على العالم . فالجيوش التى قهر بها شارل أعداءه ولم بها شمل امبراطوريته كانت من خلق هذه القـــوة . صحيح أن حروبه وحروب خلفائه قد دمرت أكبر الرأسماليين فى عصره، ولكنها ضمنت للرأسمالية ذاتها سيطرة عالمية . ولم يكن مكسمليان الأول قد أصبح بعد قادرا على جبــــاية ضرائب منتظمة ، والاحتفاظ بجيش دائم ، اذ كانت القوة تكمن أساسا فى الجيوش الاقليمية . أما حفيـــده فكان أول من نجح فى تنظيم مالية الدولة وفقا لاعتبارات الأعمـــــال الاقتصادية وحدها ، فخلق بيروقراطية موحدة ، وجيشا مرتزقا كبيرا ، وحول الأرستقراطية الاقطاعية الى أرستقراطية بلاط وموظفين . والأمر المؤكد هو أن أسس الامارة المركزية كانت سحيقة فى القدم . فمنـــذ الوقت الذى عمل فيه ملاك الأرض على تأجير ضياعهم بدلا من ادارتهـا بأنفسهم ، تضاءلت حاشيتهم ، وتهيأت الظروف لسيطرة السلطـــــة المركزية (٢). وكان من الواضح عندئذ أن السير فى طريق النظام المركزى المطلق ليس الا مسألة وقت ـ ومال . ولما كان الجزء الأكبر من دخـــل التاج يتألف من الضرائب التى تجبى من القطاعات غير الأرستقراطيـــة وغير المميزة من السكان ، فقد كان من مصلحة الدولة أن تشجع الازدهار الاقتصادى لهذه الطبقات (٣) . ومع ذلك فقد كانت مصـــالح كبــــار الرأسماليين هى التى تطغى ، فى كل أزمة ، على هذا الاعتبار ، اذ لم يكن الملوك قادرين على الاستغناء عن مساعدة هؤلاء الرأسماليين ، على الرغم من ايراداتهم المنتظمة .

وفى الوقت الذى بدأ فيه شارل الخامس يوطد دعائم حكمه فى ايطاليا، كان مركز التجارة العالمية قد تحول من البحر المتوسط الى الغرب نتيجة لتهديد الخطر التركى ، وكشف طرق ملاحية جديدة ، وظهور البـــلاد المحيطة كقوى اقتصادية . وبعد أن حلت محل الدويلات الايطالية ، فى تنظيم التجارة العالمية ، دول ذات ادارة موحدة ، لها أقاليم أوســـع بكثير ، وفى متناول أيديها وسائل أضخم كثيرا ، انتهى عهد الرأسماليـة

---

(1) Richard Ehrenberg : Das Zeitalter der Fugger, 1895, I, P. 415.

(2) Franz Oppenheimer : The State, 1923, PP. 244-5.

(3) CF. W. Cunningham : Western Civilization in its Economic Aspects, Med. and Mod. Times, 1900, P. 174.

القديمة ، وبدأت الرأسمالية الحديثة على نطاق واسع • وعلى الرغم من أهمية النتائج المباشرة لجلب المعادن النفيسة من أمريكا الى أسبانيا ـ وأعنى بهذه النتائج زيادة كمية النقد وارتفاع الأسعار ـ فان هذا السبب لا يكفى لتعليل بداية العصر الجديد للرأسمالية • فالى جانب الفضة الأمريكية (التى بذلت محاولة ، لم تحرز نجاحا كبيرا ، لمعاملتها كما لو كانت ثروة مجردة ـ أى لجمعها وتخزينها داخل البلد وفقا لنظرية المذهب التجارى mercantilism) كان هناك عامل أهم بكثير ، هو التحالف بين الدولة ورأس المال ، وما ترتب عليه من مؤسسات رأسمالية خاصة لشارل الخامس ، ومن مشروعات سياسية لفيليب الثانى •

والواقع أن من الممكن أن نلاحظ ، منذ وقت مبكر جدا ، الاتجاه الى الابتعاد عن مؤسسات الصناع الحرفيين ، التى كانت تعتمد على موارد رأسمالية قليلة نسبيا ، والاستعاضة عنها بمؤسسات صناعية ضخمة ، والى احلال ادارة الأعمال المالية الخالصة محل تجارة السلع • وفى القرن الخامس عشر أصبح هذا الاتجاه هو الغالب فى المراكز التجارية فى ايطاليا والأراضى الواطئة • ولكن الصناعة الواسعة النطاق لم تحل محل المؤسسات الصغيرة المبنية على الاتفاق الفردى لحرفة معينة ، ولم تجعلها عتيقة بالية ، وكذلك لم تصبح المعاملات المالية منفصلة تماما عن تجارة السلع ، الا عند نهاية القرن السادس عشر • وأدى تخفيف جميع القيود على المنافسة الحرة ، من جهة ، الى وضع حد لنظام الطوائف ، كما أدى من جهة أخرى الى انتقال النشاط الاقتصادى الى مناطق تزداد تباعدا عن مناطق الانتاج • واندمجت المشاريع الصغيرة فى وحدات أكبر ،ولكن هذه الوحدات كان يديرها رأسماليون يكرسون أنفسهم بصورة متزايدة لأعمال مالية بحتة • وأصبح معظم الناس يجدون صعوبة متزايدة فى فهم أسرار العوامل الأساسية فى الشئون الاقتصادية ، ويرون أن قدرتهم على ممارسة أى تأثير فيها تقل بالتدريج • وأصبحت لمطالب السوق حقيقة غامضة ، وان كانت مع ذلك حقيقة محتومة لا راد لها ، فهى تحلق فوق رءوس الناس وكأنها قوة عالية لا مفر منها • وفقدت المستويات الدنيا والمتوسطة شعورها بالأمان مع فقدانها لنفوذها فى الطوائف الحرفية ، غير أن الرأسماليين بدورهم لم يشعروا بالأمان • فرغبتهم فى تأكيد ذاتهم كانت تدفعهم الى أن يظلوا فى حركة دائمة ، ولكن ازدياد نمو أعمالهم كان يدفعهم الى التغلغل فى مجالات تزداد خطورة على الدوام • وقد وقعت فى النصف الثانى من القرن سلسلة غير منقطعة من الأزمات المالية : ففى عام ١٥٥٧ أفلست الدولتان الفرنسية والأسبانية ، وفى عام ١٥٧٥ أفلست أسبانيا مرة أخرى ـ وهى كوارث لم تقتصر على زعزعة دعائم مؤسسات الأعمال الكبرى ، بل كانت تعنى خراب عدد لا حصر له من المشاريع الاقتصادية الأضيق نطاقا •

وكانت أكثر الأعمال الاقتصادية اغراء هي التعامل في قروض الدولة، ولكن نظرا الى فداحة ديون الأمراء ، فقد كانت هذه فى الوقت ذاته أخطر الأعمال • وكان لدى الطبقات الوسطى ، بودائعها فى البنوك والتزاماتها فى أسواق الأوراق المالية التى كانت قد أنشئت حديثا ، مصالح واسعة في هذه المقامرة ، الى جانب رجال البنوك والمضاربين المحترفين • وحين لم تعد الموارد المالية للبيوت المصرفيـــة المنفردة تكفى لمواجهة حاجات الملوك من رءوس الأموال ، بدأ هؤلاء يطلبـــون ائتمانات من بورصتى أنتورب وليون بدورهما (١) . وكانت هذه المعاملات من الأسباب التى أدت الى ظهور شتى أنواع مضاربات سوق الأوراق المالية ، كالتعامل فى الأسهم ، والمساومات الزمنية ، والتحكيم ، وعمليـــات التـأمين(٢) .
وسيطرت عقلية البورصة على أوروبا الغربية بأسرها ، وانتشرت حمى المضاربة ، التى بلغت قمتها عندما قدمت الشركات التجـارية الانجليزية والهولندية للتجارة فيما وراء البحار فرصة المشاركة فى أرباحها الخيالية للجمهور • وكانت النتيجة كارثة بالنسبة الى الجماهير العريضـة : اذ انتشرت البطالة نتيجة لتحول الاهتمام من الانتاج الزراعى الى الانتـاج الصناعى ، وازدحمت المدن ، وارتفعت الأسعار وانخفضت الأجور •وبلغ السخط الاجتماعى أوجه فى البلد الذى حدث فيه ، وقتا ما ، أكبر تراكم لرأس المال ، وهو ألمانيا ، وانفجر ذلك السخط بين الطبقة التى كانت تلقى أكبر قدر من التجاهل ــ وهى طبقة الفلاحين • وكان لذلك السخط ارتباط مباشر بحركة الفلاحين الدينية ، وذلك ، من جهة ، لأن هذه الحركة هى ذاتها ناتجة عن الدينامية الاجتمـاعية للعصر ، ولأن قـــوى المعارضة ، من جهة أخرى ، تجد أن أيسر طريقة هى التجمع تحت الراية المشتركة لفكرة دينية • ولم تكون الثورتان الاجتماعية والدينية وحـدة لا تنفصم فى حركة اللامعمدانيين فحسب ، بل ان الأصوات المعاصرة ، كاحتجاجات شخص مثل أولريخ فون هوتن Ulrich von Hutten على سياسة الحماية الاقتصادية والاقتصاد النقدى وعلى الربا والمضاربة بالأرض ــ أى على ما أطلق عليـه لفظ Fuggerei (٣) ــ توحى بأن السخط كان لا يزال عموما يمر بمرحلة مضطربة غير محددة المعالم من

---

(1) R. Ehrenberg, op. cit., II, P. 320.
PP. 39-9.

(2) Henri Sée : Les Origines du capitalisme moderne, 1926,

(3) F. v. Bezold : «Staat u. Gesellschaft des Reformations-zeitalters». In «Staat u. Gesellschaft der neueren Zeit». Die Kultur der Gegenwart, II, 5/1, 1908, P. 91.

ملحوظة للمترجم : لفظ Fuggerei نسبة الى احدى الأسر الراسمالية الكبرى فى ذلك العصر واسمها أسرة Fugger.

(المترجم)

مراحل تطوره . فكان هذا السخط يجمع بين الطبقات التى تهتم بالدين أكثر مما تهتم بالثورة الاجتماعيـــة ، وبين تلك التى تبدى بالثـــورة الاجتماعية اهتماما أعظم ، بل لا تهتم الا بها . ومع ذلك ، فمهما انقسمت هذه العناصر فيما بينها ، فان العصور الوسطى كانت لا تزال قريبـة العهد الى حد يجعل كل الأفكار التى يمكن تصورها قابلة لأن يعبر عنها بأيسر السبل الممكنة من خلال الأنماط الفكرية والانفعالية للايمان الدينى . وهذا ما يفسر تلك الحالة الغامضـة المحمومة ، وذلك التوقع الشامل ، والغامض ، للخلاص ، اللذين تضافرت العوامل الدينية والاجتماعية على احــــداثهما .

غير أن الحقيقة الحاسمة بالنسبة الى الدراسة الاجتماعية **لحركة الاصلاح الدينى** هى أن هذه الحركة بدأت بموجة من السخط على فساد الكنيسة ، وأن تقتير رجال الدين ، والاتجار فى صكوك الغفران والمناصب الكنسية ، كان هو السبب المباشر الذى أدى الى دفع عجلة هذه الحركة . وقـــــد أكدت الطبقات المضطهدة والمستغلة بعد ذلك أن اللعنــــة التى يصبها الكتاب المقدس على الأغنياء ، والوعود التى يبشر بها الفقراء لا تصـدق فقط على مملكة السماء . ومع ذلك فان عناصر الطبقة الوسطى ، التى تعاونت بحماسة فى الصراع ضد الامتيازات الاقطاعيـة لرجال الدين ، لم تكتف بالانسحاب حالما تحققت أهدافها ، بل قاومت أى تقدم يخـدم مصالح الطبقات الدنيا اذا كان يلحق الضرر بمصالحها هى . وهكذا فان البروتستانتية ، التى بدأت حركة شعبية على أوسع أســاس ممكن ، اصبحت الآن ترتكز فى معظم الأحوال على الحـكام المحليين وعلى عناصر الطبقة الوسطى هذه . ويبدو أن لوثر قد رأى ، بحس سياسى صائب ، ان الطبقات الثورية فى وضع لا أمل فيه ، بحيث اخذ بالتدريج ينحاز الى تلك المستويات الاجتماعية التى ترتبط مصالحها بحفظ القـــانون والنظام . وحين فعل ذلك ، فانه لم يتخل عن الجماهير فحسب ، بل أثار حفيظة الأمراء وأشياعهم على «أوباش الفلاحين من السفاكين والأفاقين» . وكان من الواضح أنه أراد أن يبعد عن نفسه بأى ثمن شبهة الاتصال على أى نحو بالثورة الاجتماعية .

وكان لابد أن يكون لخيانة لوثر تأثير مدمر (١) . أما تفســـير قلة الشواهد المباشرة على هذه النقطة فقد يكون هو أن الطبقات التى خانها لم يكن لديها متحدثون حقيقيون باسمها خارج صـفوف اللامعمدانيين .

(1) E. Belfort Bax : The Social Side of the German Reformation. II. The Peasant War in Germany, 1525-6, 1899, PP. 275FF.

غير أن الكآبة العامة السائدة فى نظرة ذلك العصر الى الأمور انما هى تعبير غير مباشر عن خيبة الأمل التى لا بد أن أوساطا واسعة من الناس قد أحست بها ازاء الطريقة التى كان يسير عليها الاصلاح الدينى · فقد كان موقف لوثر « المعتدل » مثلا مخيفا من أمثلة الواقعية السياسية · ولم تكن تلك قطعا أول مرة تلتقى فيها المثل العليا الدينية فى منتصف الطريق مع الحياة السياسية ـ اذ أن تاريخ المسيحية يبدو كله منحصرا فى ايجاد توازن بين ما لله وما لقيصر ـ ولكن التنازلات كانت فى البداية تتم بالتدريج ، وبمراحل انتقالية لا تكاد تكون ملحوظة ، وكانت، فضلا عن ذلك ، تحدث فى فترة كانت فيها خلفية الحوادث السياسية خافية فى معظم الأحيان على الجمهور · أما تدهور البروتستانتية فقد حدث فى وضح نهار النزعة الانسانية ، وفى عصر ظهرت فيه الطباعة ، والكتيبات ، وكان فيه الاهتمام بالشئون السياسية ، والقدرة على اصدار حكم فيها ، ساريا على الجميع · ومن الجائز أن القادة العقليين لذلك العصر لم يكونوا مهتمين على الاطلاق بقضية الفلاحين ، وكانوا يدافعون عن قضايا مضادة تماما لها ، ولكن كان لا بد أن يتأثروا بذلك التحول العكسى الذى طرأ على فكرة عظيمة ، حتى ولو كانوا معادين للاصلاح الدينى · والواقع أن وجهة نظر لوثر ازاء مشكلة الفلاحين انما كانت مظهرا للاتجاه الذى كان من المحتم أن تسير فيه أية فكرة ثورية فى عصر الحكم المطلق (١) .

لقد كانت البروتستانتية فى النصف الأول من القرن ـ أى فى الفترة السابقة للحروب الدينية ، ومجلس ترنتو ، والاصلاح الدينى المضاد الصارم ـ تواجه أوروبا الغربية بمشكلة ليست فقط كنسية وطائفية ، وانما هى مشكلة ضمير لا يستطيع أن يهرب منها أى شخص لديه شعور بالمسئولية الأخلاقية هروبا كاملا ، وهى فى ذلك تشبه الحركة السفسطائية فى العالم الكلاسيكى ، وحركة التنوير فى القرن الثامن عشر ، والاشتراكية فى عصرنا الحاضر · فبعد الاصلاح الدينى لم يعد هناك أى كاثوليكى شريف لم يقتنع بفساد الكنيسة وضرورة تطهيرها · ولم يقتصر الأمر على ذلك ، بل ان تأثير تلك الأفكار التى نبعت من ألمانيا كان أعمق من هذا بكثير : فقد أصبح الناس شاعرين بطابع الجوانية inwardness والأخروية ، والصرامة ، فى العقيدة المسيحية ، وهو الطابع الذى كان قد فقد من قبل ، وأحسوا بحنين جارف الى استعادة هذه الخصائص · والأمر الذى أثار حماسة المسيحيين الصالحين فى كل مكان ، ولا سيما المثاليين والمثقفين فى ايطاليا ، وكان فيه الهام لهم ، هو الاتجاه المضاد للمادية فى حركة الاصلاح الدينى ، ونظرية التبرير عن طريق الايمان ،

---

(1) * Friedrich Engels : Der deutsche Bauernkrieg, passim.

وفكرة الاتصال المباشر بالله ، والرأى القائل ان جميع المؤمنين رجال الله (أو قساوسته) • ولكن بعد أن أصبحت البروتستانتية عقيدة أمراء لا يهتمون الا بالسياسة ، وطبقة وسطى لا تهتم الا بالاقتصاد ، وبعد أن أوشكت على أن تصبح كنيسة جديدة ، فان هؤلاء المثاليين والمثقفين الذين كانوا قد شغفوا بها بوصفها حركة روحية خالصة ، كانوا قطعا أكثر الناس شعورا بخيبة الأمل •

ولم تكن الرغبة في روحانية جديدة ، وفى تعميق الحياة الدينية ، أقوى فى أى مكان مما كانت فى روما ، كما لم يكن هناك فى أى مكان شعور أعظم مما كان لديها بالخطر الذى يهدد وحدة الكنيسة من جراء حركة الاصلاح الألمانية ، حتى على الرغم من أن هذه المشاعر والأفكار لم تظهر فى الوسط المحيط بالبابا مباشرة • ولقد كان معظم أقطاب حركة الاصلاح الكاثوليكية من أصحاب النزعة الانسانية المستنيرين الذين كانت لديهم أفكار تقدمية الى حد بعيد عن عيوب الكنيسة وقسوة العملية اللازمة لتخليصها من عللها ، ولكن نزعتهم التجديدية لم تصل الى حد الشك فى السلطة المطلقة للبابوية • فجميعهم كانوا يريدون اصلاح الكنيسة من الداخل • ولكنهم كانوا قطعا يريدون اصلاحها ، وقد اقترحوا البدء بعقد مجلس كنسى حر وعالمى • غير أن البابا كليمنت السابع أبى أن يستمع اليهم - فمن يدرى ماذا يمكن أن يسفر عنه مجلس كهذا ! وفى حوالى عام ١٥٢٠ تكونت فى روما « جماعة الحب الالهى » ، وهى جماعة تهدف الى ضرب أمثلة للتقوى وتقديم اقتراحات لاصلاح الكنيسة • وكان ينتمى الى هذه الجماعة بعض من أكثر رجال الدين فى روما علما وفضلا ، مثل سادوليتو Sadoleto وجيبرتى Giberti وتينى Thiene وكارافا Caraffa . على أن نهب روما وضع حدا لهذا المشروع بدوره ، اذ تفرق أعضاء الجمعية ، وكان لا بد من مضى بعض الوقت قبل أن يتمكنوا مرة أخرى من تجميع قواهم • وقد استمرت الحركة فى البندقية ، حيث كان اقوى دعائمها هم سادوليتو ، وكونتاريني Contarini وبولى Pole • وكان الهدف هنا ، كما سيكون فى روما فيما بعد ، هو التوفيق بين اللوثرية وبين الحفاظ على المضمون الأخلاقى لحركة الاصلاح الدينى لصالح الكنيسة الكاثوليكية ، ولا سيما مذهب التبرير بالايمان •

وكانت ڤيتوريا كولونا Vittoria Colonna وأصدقاؤها ، الذين ميكلانجلو واحدا منهم ابتداء من عام ١٥٣٨ ، مرتبطة ارتباطا وثيقا بتلك الأوساط ذات التعليم الانسانى ، التى كان اهتمامها منصبا على الدين. وقد وصف المصور البرتغالى فرانشسكودى هولاندا، فى كتابه «محادثات عن التصوير» (١٥٣٩) ، الحماسة الدينية لهذه الجماعة ، التى تعرف

بها عن طريق أحد أصدقائه ، وروى أمورا منها اجتماعاتها فى كنيسة القويس سلفسترو على جبل كاڤالو ، حيث كان يقوم عالم مشهور من علماء اللاهوت فى ذلك العصر بشرح رسائل القديس بولس . وأغلب الظن أن ميكلانجلو تلقى هنا ، فى صحبة ڤيتوريا كولونا وأصدقائها ، القوة الدافعة الحاسمة التى أدت الى تجدد حياته الروحية والى ظهور الأسلوب الروحانى فى أعماله الأخيرة . والواقع أن التطور الدينى الذى مر به كان متمشيا تماما مع فترة الانتقال المؤدية من عصر النهضة الى حركة الاصلاح المضادة ، ولكن وجه الغرابة فيه هو ذلك الانفعال العنيف الذى اقترن بتحوله الباطن، والعمق الذى عبر بهعنه فى اعماله . ويبدو أن ميكلانجلو، حتى فى شبابه ، كان شديد الحساسية للمؤثرات الدينية . وقد تركت شخصية سافونارولا Savonarola (*) ومصيره أثرا لا يمحى فى نفسه، فقد ظل طوال حياته بمعزل عن أوجه النشاط الدنيوية ، وهو موقف لا بد أن أصله راجع الى هذه التجربة . وكانت تقواه تزداد عمقا كلما تقدم به العمر ، فأصبحت أشد حرارة وتمسكا وأقوى سيطرة عليه ، حتى امتلأت بها روحه ، ولم تقتصر على الحلول محل مثله العليا المنتمية الى عصر النهضة ، بل جعلته يشك فى الهدف من كل نشاطه الفنى ، وفى قيمته . على أن التحول لم يحدث دفعة واحدة،وانما حدث بالتدريج. وكانت مظاهر النظر الى الفن على طريقة المانرزم ، التى تتجلى فى اختلال الاحساس بالانسجام ، وقد ظهرت من قبل فى بعض أعمال ، مثل مقابر أسرة المديتشى ، والمستطيلات الركنية فى سقف الكنيسة السستينية. وفى « يوم القيامة » (١٥٣٤ ـ ٤١) كانت الروح الجديدة هى المسيطرة عليه كل السيطرة ، فلسنا هنا ازاء نصب يرتفع متغنيا بالجمال والكمال ، والقوة والشباب ، بل نحن ازاء صورة رعب ويأس ، وصيحة للخلاص من الفوضى التى تهدد فجأة بابتلاع عالم عصر النهضة . فالتقوى الدينية ، والرغبة فى اخماد كل ما هو أرضى ، وجسمى ، وحسى ، فى كيان المرء ، تسود هذا العمل . وفيه يختفى الانسجام المكانى لتكوينات عصر النهضة ، اذ أن المكان الذى يتحرك فيه التصوير هو مكان غير حقيقى ، متقطع ، ولا يرى بطريقة موحدة ، كما أنه لا يركب تبعا لمقياس

(*) جيرولامو سافونارولا (١٤٥٢ ـ ١٤٩٨) مصلح دينى وسياسى ايطالى . كان يدعو فى فلورنسه الى تجديد للمسيحية على أسس روحية ، وبالتالى الى احياء المجتمع بالتقشف والتخلى عن متاع الدنيا . وكان له دور كبير فى الحركات السياسية التى حدثت فى فلورنسه فى أواخر القرن الخامس عشر . وقد اتهم بادعاء النبوة ، وطرده البابا من الكنيسة ، وحكم عليه بالموت حرقا عقابا له على « تجديفه » . وظل الى آخر لحظات حياته مؤمنا بمبادئه الاصلاحية .

(المترجم)

واحد شامل • وفى كل وجه من أوجه هذا العمل نجد تعبيرا عن الخروج الواعي ، الذى يتخذ فى كثير من الأحيان صبغة المبالغة المتعمدة ، عن المبادىء القديمة للتنظيم ، وتشويها وتحطيما لصورة العالم السائدة فى عصر النهضة ـ ويتمثل ذلك أساسا فى الغاء قواعد المنظور ، الذى يظهر أوضح ما يكون فى عدم وجود التجسيمات المكانية foreshortenings ، وبالتالى ، فى المبالغة فى معالجة الأشكال العليا فى التكوين بالنسبة الى الأشكال الدنيا (١) . والواقع أن «يوم القيامة» فى الكنيسة السستينية هو أول عمل فنى هام فى العصور الحديثة لم يعد « جميلا » ، ويعود بنا الى الوراء ، الى تلك الأعمال الفنية فى العصور الوسطى التى لم تكن قد أصبحت جميلة بعد ، وانما كانت تعبيرية فحسب • ومع ذلك فان عمل ميكلانجلو يختلف عنها اختلافا شديدا : فهو يمثل احتجاجا ، تم الوصول اليه بصعوبة واضحة ، على جمال الشكل وكماله وخلوه من كل شائبة ، وهو دعوة الى عـــدم التناسق ، تنطوى على عنصر عدوانى فيه تحطيم للذات • ولم يكن ذلك العمل فقط انكارا لتلك المثل العليا التى حاول فنانون مثل بوتيتشللى وپيروچينو تحقيقها فى هذا المكان ذاته ، بل كان أيضا انكارا للغايات التى استهدفها ميكلانجلو ذاته فى صوره الموجودة فى سقف هذه الكنيسة السستينية ذاتها ، وتخليا عن تلك المثل العليا فى الجمال ، التى تدين لها الكنيسة ذاتها بوجودها ، والتى يرجع اليها أصل حركة البناء والتصوير فى عصر النهضة بأسرها • ولنلاحظ أن هذه لم تكن مجرد تجربة فنان ميال الى الاغراب ، ويفتقر الى الشعور بالمسئولية ، بل انها عمل صدر عن أشهر فنان فى العالم المسيحى ، وكان المقصود منه أن يزين أهم مكان كان فى مقدور المسيحية أن تقدمه ، وهو الحائط الرئيسى لكنيسة البابا الداخلية • لقد كان ذلك بالفعل عالما بسبيله الى الانهيار •

وتمثل صور « الفرسك » فى كنيســة باولينا ، وهى « دخــول القديس بولس الى المسيحية » و « صلب القديس بطرس » (١٥٤٢ـ٩) المرحلة التالية فى تطور ميكلانجلو • ففى هذه الصور لا نجد أدنى أثر للنظام المنسجم لعصر النهضة • بل اننا نجد فى الأشكال البشرية شيئا من انعدام الحرية ، ومن الحيرة الحالمة ، وكأنها تعمل مرغمة بقوة خفية لا مهرب منها ، وتحت ضــغط لا يمكن كشف أصله • وفيها نجد أجــزاء فارغة من المكان ، تتناوب مع أجزاء من المكان ممتلئة أكثر مما ينبغى ، ومساحات مجدبة من الصحراء مع بقع مزدحمة بعدد كبير من البشر يقفون

(1) Walter Friedlaender: «Die Entstehung des antiklassischen Stils in der ital. Mal. um 1520», Repertorium f. Kunstwiss., vol. 46, 1925, P. 58.

متراصين ، وكأنهم فى حلم مزعج . وهنا يلغى التجانس البصرى والاتصال فى المكان ، ولا يتحقق العمق المكانى بالتدريج ، بل يبدو كأن الأرض تنشق عنه فجأة ، ان جاز هذا التعبير ، وتخترق المحاور المائلة الصورة وتكون ثغرات محيطة بالمكان فى خلفية الصورة . ويبدو أن الغرض الوحيد من العناصر المكانية فى التكوين هو التعبير عن جزع الأشكال البشرية وتشردها . ولم يعد هناك أى ارتباط بين الأشكال البشرية وبين الموضع الذى تحتله ، أو بين الانسان والعالم . بل ان الشخصيات الداخلة فى المنظر تفقد كل صفات فردية مميزة لها ، فتلغى العلامات الدالة على السن ، والجنس ، والمزاج ، ويصبو كل شىء الى العمومية والتجريد والنمطية . وتتوارى أهمية الشخصية الفردية الى جانب الأهمية الهائلة للبشرية بوجه عام . ولم ينتج ميكلانجلو أعمالا كبيرة أخرى بعد انتهائه من الصور الحائطية لكنيسة باولينا ، بل كان كل انتاجه الفنى خلال الأعوام الخمسة عشر الأخيرة من حياته هو لوحة « بييتا Pietà » فى كاتدرائية فلورنسه (١٥٥٠-٥) و « بييتا روندانينى Pietà Rondanini » (١٥٥٦ - ٦٤) ، وكذلك رسوم لعملية صلب ، بل ان هذه الأعمال ذاتها انما تستخلص النتائج الحتمية من القرار الذى كان قد اتخذه من قبل . وكما يقول زمل Simmel فان لوحة « بييتا روندانينى » « ولم تعد تنطوى على مادة يراد من الروح أن تدافع عن نفسها ضدها ، بل ان البدن قد كف عن الصراع فى سبيل استقلاله ، وأصبحت الظواهر المعروضة لا جسمية. »(١)والواقع أن هذا العمل لا يكاد يعود مسألة فنية على الاطلاق ، وانما هو انتقال من عمل فنى الى اعتراف صوفى ، وهو عرض فريد لذلك المجال الروحى الوسيط الذى يتلاقى فيه الجمالى مع الميتافيزيقى ، وهو فعل تعبيرى يبدو ، فى تحليقه بين المحسوس وما فوق المحسوس ، منتزعاً من الذهن بقوة. والنتيجة التى يصل اليها آخر الأمر فى هذا العمل هى شىء أقرب الى الخواء - أعنى شيئاً بلا شكل ، ولا نغمة ، ولا معالم محددة .

كان الاخفاق النهائى لمفاوضات كونتارينى فى مجلس راتسبون Ratisbon عام ١٩٤١ يمثل نهاية الفترة « الانسانية » الأولى فى حركة الاصلاح الكاثوليكية . وأصبحت أيام الرجال المستنيرين ، الرحماء ، المتسامحين ، مثل سادوليتو وكونتارينى وپولى ، معدودة . وانتصر مبدأ الواقعية على طول الخط ، بعد أن أثبت المثاليون أنهم عاجزون عن التحكم فى عالم الواقع . ويمثل بولس الثالث (١٥٣٤ - ٤٩) مرحلة

(1) Georg Simmel : «Michelangelo». In «Philosophische Kultur», 1919, 2nd edit., P. 159.

الانتقال من عصر النهضة المتسامح الى عصر الاصلاح المضاد المتعصب • وفى عام ١٥٥٢ أدخل نظام محاكم التفتيش ، وفى عام ١٥٤٣ استحدثت الرقابة على المطبوعات ، وفى ١٥٤٥ افتتح مجمع ترنتو • وأدى الاخفاق الذى حدث فى راتسبون الى اتخاذ موقف التصلب ، والى اعادة الكاثوليكية بالسلطة والقوة • وبدأ اضطهاد أصحاب النزعة الانسانية من بين الرتب العليا من رجال الدين • وتمثلت الروح الجديدة ، روح التعصب والعداء لعصر النهضة ، فى جميع المجالات ، ولا سيما فى تأسيس الأديرة الجديدة، والعودة الى الزهد، وظهور قديسين جدد، مثل كارلو بوروميو C. Borromeo وفيليبونيرى ، ويوحنا الصليبى ، والقديسة تريزا (١). ولكن ليس أدل على التغيير فى المجرى العام للأحداث من انشاء الطائفة اليسوعية (الجزويت) ، التى ستصبح فيما بعد أنموذجا للصرامة فى العقيدة وللنظام الكنسى الدقيق ، والتى أصبحت أول حالة تتجسد فيها الفكرة الشمولية • ويدل المبدأ السائد لديها ، وهو مبدأ « الغاية تبرر الوسيلة » ، على الانتصار الساحق للواقعية السياسية ، وهو أوضح تعبير ممكن عن هذه السمة العقلية الأساسية لذلك العصر •

ولقد كان مكيافيلى أول من وضع نظرية الواقعية السياسية وبرنامجها ، ففى مؤلفاته نجد مفتاحا لكل جوانب النظرة الى العالم فى حركة المانرزم ، وهى النظرة التى تتصارع مع هذه الفكرة فى يأس • ولكن ميكافيلى لم يكن هو الذى اخترع « الميكافيلية » — أى الفصل بين الممارسة العلمية للسياسة وبين المثل العليا المسيحية ، اذ أن أصغر أمير فى عصر النهضة كان مكيافيليا جاهزا • ولكن ماكان له الفضل فيه بالفعل هو نظرية العقلانية السياسية ، التى كان هو أول من صاغها ، كما كان فى الوقت ذاته أول من دعا بذهن واضح الى فكرة تطبيق الواقعية المنهجية الواعية على الشئون العملية . ومع ذلك فلم يكن مكيافيلى الا مدافعا عن عصره ومتحدثا بلسانه . ولو كانت نظرياته مجرد نزوة غريبة مسرفة لفيلسوف ذكى قاس ، لما كان لها التأثير المدمر الذى كان لها بالفعل ، ولما هزت ضمير كل شخص لديه وعى أخلاقى ، كما فعلت حقا • ولو كانت كتاباته شيئا يتعلق بالأساليب السياسية للطغاة الايطاليين الصغار فحسب ، لما كانت قطعا أكثر اثارة من القصص المخيفة التى انتشرت فى الخارج عن أخلاق هؤلاء الطغاة • والواقع أن التاريخ قد عرف أمثلة للواقعية أصرح من جرائم زعماء العصابات ومرتكبى جرائم دس السم ، الذين جعلهم مكيافيلى نماذج له • فأى وصف آخر

(1) CF. Nikolaus Pevsner : «Gegenreformation und Manierismus». Repertorium F. Kunstwiss., vol. 46, 1925. P. 248.

غير الواقعية الصارمة ينطبق على شارل الخامس ، راعى الكنيسة الكاثوليكية ، الذى هدد حياة الأب المقدس (البابا) ، ودمر عاصمة المسيحية ؟ وأى وصف غيرها ينطبق على لوثر ، مؤسس عقيدة الشعب الحديثة بمعنى الكلمة ، الذى خان عامة الناس لحساب السادة النبلاء ، وجعل ديانة الجوانية عقيدة لأكثر طبقات المجتمع كفاءة فى الشئون العملية ، وأكثرها حرصا على متاع الحياة الدنيا ؟ وماذا نقول عن اجناتيوس لويولا Ignatius Loyola الذى كان على استعداد لصلب المسيح مرة أخرى لو كانت تعاليم الرب بعد بعثه تهدد استقرار الكنيسة ، على حد تعبير دستويفسكى فى روايته ؟ وكيف نصف أى أمير يخطر ببالنا فى هذه الفترة ، ممن كانوا يضحون بسعادة رعاياهم فى سبيل مصالح الرأسماليين ؟ ألم يكن الاقتصاد الرأسمالى كله ، على المدى الطويل ، مجرد مثال يشرح نظرية مكيافيلى ؟ ألم يبين بوضوح أن الواقع خاضع لضرورته الصارمة ، وأن كل الأفكار المجردة تقف عاجزة عندما تواجه منطقه الذى لا يرحم ، وأن الاختيار الوحيد هو الاختيار بين الخضوع له أو التعرض للدمار على يديه ؟

اننا لا نجد أنفسنا بحاجة الى التنويه بأهمية مكيافيلى بالنسبة الى معاصريه والأجيال القليلة التالية له . ذلك لأن القرن الذى عاش فيه قد أحس كله بالخوف والجزع والاضطراب العميق عندما صادف أول مفكر كبير تخصص فى كشف المستور وعرضه بصراحة قاسية ، واستبق بذلك ماركس ونيتشه وفرويد • وما على المرء ، اذا أراد أن يدرك مدى تأثيره فى خيال الناس ، الا أن يعود بذهنه الى الدراما الانجليزية فى العصرين الاليزابيثى واليعقوبى ، وهى الدراما التى كان مكيافيلى شخصية منحلة من شخصياتها ، يتجسد فيها كل خداع ونفاق ، بحيث بدأ الاسم العلم « ميكافيلى » ، يتحول الى صفة عامة هى الميكافيلية. والحق أن عنف الطغاة لم يكن هو الذى أحدث الصدمة الشاملة ، ولم تكن مدائح شعراء البلاط هى التى ملأت العالم بالسخط والاستنكار ، بل ان ما سبب هذا كله هو تبرير أساليبهم على يد رجل سمح لدعوة الرقة والتهذيب بأن تقف الى جانب فلسفة القوة ، ولحقوق النبلاء بأن تقف الى جانب حقوق الأذكياء ، وأخلاق « الأسود » بأن تقف الى جانب أخلاق « الثعالب »(١) • والواقع أنه كان هناك ، منذ أن وجد حكام ومحكومون، وسادة وعبيد ، ومستغلون ومستغلون ، نظامان أخلاقيان متباينان ، أحدهما للأقوياء والآخر للضعفاء • وكل ما فعله مكيافيلى هو أنه كان أول من نبه الناس الى هذه الثنائية الأخلاقية ، وأول من حاول تبرير

---

(1) Machiavelli : Il Principe, cap. XVIII.

الاعتراف بمعايير للسلوك فى شئون الدولة تختلف عن المعايير الشائعة فى الحياة الخاصة ، والاعتراف ــ قبل ذلك كله ــ بأن مبادىء الاخلاص والصدق فى الأخــلاق المسيحية ليســت ملزمة الزاما مطلقــا للدولة وللأمير . ولم يكن للمكيافيلية ، فى مذهبها القائل بازدواج الأخلاق (١) الا نظير واحد فى تاريخ أوربا الغربية ، هو مذهب « ازدواج الحقيقة » ، الذى أحدث انفصاما حاسما فى ثقافة العصور الوسطى ، واستهل عهد المذهب الاسمى والمذهب الطبيعى . فهنا ظهر فى العالم الأخلاقى انفصام شبيه بذلك الذى كان قد ظهر قبل ذلك فى العالم العقلى ، وان كانت الصدمة فى هذه المرة أشد ، لأن الأمر كان ينطوى على تهديد للمزيد من القيم الأساسية الحاسمة . والواقع أن عنف الانقســام قد بلغ حــدا يستطيع معه أى شخص لديه معرفة وثيقة بأى عمل من الأعمال الأدبية الهامة فى هذه الفترة أن يحدد ان كان هذا العمل قد كتب قبل اطلاع كاتبه على أفكار مكيافيلى أو بعده . ولنذكر فى هذا الصدد أنه لم يكن من الضرورى على الاطلاق أن يقرأ المرء كتابات مكيافيلى ذاته لكى يعرف آراءه ، اذ أن قراءها كانوا بالفعل قليلين جدا ، فقد كانت فكرة الواقعية السياسية و « ازدواج الأخلاق » مشاعا للجميع ، وكانت تنتقل الى الناس بأشد الطرق تباينا . وقد وجد مكيافيلى أتباعا له فى جميع ميادين الحياة ، رغم أن البعض كانوا أحيانا يشتبهون فى وجود تلاميذ للشيطان فى أماكن لم يكن لهم فيها وجود بالفعل على الاطلاق ، وكان يبدو أن كل كذاب يتكلم لغة مكيافيلى ، كما كانت كل ســـخرية لاذعة تقابل بالريبة والشك .

وقد أصبح مجمع ترنتو أكبــر ميدان لتعليم الواقعية السياسية . ذلك لأنه اتخذ ، بطريقة عملية رزينة ، تدابير بدت هى أفضل ما يكفل الملاءمة بين نظم الكنيسة ومبادىء الايمان من جهة وبين ظروف الحياة الحديثة ومقتضياتها من جهة أخرى . وقد اراد القادة العقليون للكنيسة فى هذا المجمع أن يرسموا خطا فاصلا واضح المعالم بين التزام الدين والتجديف به . فاذا لم يكن قد أصبح من الممكن منع الانشقاق ، فلا أقل من الحيلولة دون استفحاله . وقد اعترف المجتمعون بأن تأكيد الاختلافات أفضل ، فى الظروف القائمة ، من اخفائها ، وبأن زيادة المطالب التى تفرض على المؤمن أفضل من اقلالها . وكان انتصار وجهة النظر هذه يعنى وضع حد لوحدة العالم المسيحى الغربى (٢) . ولكن انتهاء مداولات

(1) CF. Pasquale Villari : Machiavelli e i suoi tempi, III, 1924, P. 174.

(2) Albert Ehrhard : «Kathol. Christentum u. Kirche Westeuropas in der Neuzeit». In «Gesch. der christ. Relig. Kultur der Gegewart», 1909, 2nd edit., P. 313.

مجمع ترنتو ، التى دامت ثمانيه عشر عاما ، سرعان ما أعقبه تغيير آخر فى السياسة المتبعة ، أملته روح واقعية عميقة ، خففت الى حد بعيد من قسوه الفتره التى كان المجمع منعقدا فيها ، ولا سيما فى المسائل المتعلقة بالفن . فلم تعد هناك حاجه الى الخوف من اساءة تفسير التمسك بالعقيدة ، وأصبح الشعار السائد الآن هو التخفيف من كآبة الكاثوليكية المناضلة ، والاستعانة بالحواس فى نشر الايمان ، وجعل صور العبادة العبادة الالهية أكثر بهجة ، وتحويل الكنيسة الى مركز براق جذاب لشعبها بأكمله . ومع ذلك فقد كانت تلك أهدافا لم يمكن تحقيقها لأول مرة الا فى عصر الباروك ، وظلت القرارات الصارمة لمجمع ترنتو تعد ملزمة طوال فترة المانرزم — ولكن نفس مبدأ الواقعية المنظمة الرزينة ، هو الذى أوحى فى احدى الحالتين بانتهاج طريق القسوة الزاهدة ، وفى الحالة الأخرى بتمجيد الحواس .

كان عقد المجمع يعنى نهاية النزعة التحررية فى علاقة الكنيسة بالفن . فقد وضع الفن المخصص لأغراض الكنيسة تحت اشراف اللاهوتيين ، وكان على المصورين ، وخاصة عندما يقومون بأعمال ضخمة ، أن يلتزموا بدقة تعاليم مستشاريهم الروحيين . وقد اعرب جوڤانى باولو لوماتسو G. Paolo Lomazzo ، وهو أكبر الثقات فى الفن النظرى فى عصره ، عن رغبته الصريحة فى أن يلتمس المصور نصيحة اللاهوتيين عند تصوير الموضوعات الدينية (١) . وفى لوحة « كاپرارولا Caprarola » ، كان الفنان تاديو تسوكارى Taddeo Zuccari يمتثل لتعليماته حتى فى اختيار الألوان ، ولم يكتف فازارى بعدم الاعتراض على التوجيهات التى كان يتلقاها من فنشنسو بورجينى Vincenzo Borghini ، الباحث الدومنيكانى فى الفن ، خلال عمله فى كنيسة پاولينا ، بل انه كان يحس بعدم الارتياح عندما لايكون بورجينى بالقرب منه (٢) . والواقع أن المضمون العقلى لمجموعات صور « الفرسك » وقطع المذابح التى أنتجها فنانو المانرزم كان فى معظم الأحيان من التعقيد بحيث ينبغى افتراض وجود تعاون بين المصورين واللاهوتيين ، حتى فى الحالات التى لا توجد فيها أدلة مباشرة على قيام مثل هذا التعاون . فاللاهوت الموروث عن العصور الوسطى قد استعاد حقوقه فى مجمع ترنتو ، بل لقد زاد نفوذه عمقا ، من حيث ان كثيرا من المسائل التى كانت مناقشتها تترك بلا تحفظ للبحث

(1) G.P. Lomazzo : Idea del tempio della pittura, 1590, cap. VIII.
(2) Charles Dejob : De l'influence du Concile de Trente, 1884, P. 263.

المدرسي في العصور الوسطى : اصبحت السلطة هي التي تبت فيها الآن(١) . وبالمثل فان اختيار الوسائط الفنية أصبح يخضع الآن للشروط التي يضعها اولئك الذين يكلفون الفنانين بانتاج أعمال فنية للكنيسة ، وهي شروط كانت في احوال كثيرة أقسى من تلك التي كانت توضع في العصور الوسطى ، مع أنه كان من الممكن في معظم الأحوال ترك الاختيار ، ببساطة ، للفنان نفسه . وأصبح ممنوعا الآن ، بصفة خاصة ، تخصيص أي مكان في الكنائس للأعمال الفنية المستلهمة من تعاليم باطلة أو المتأثرة بها . فكان على الفنانين أن يلتزموا بدقة الصورة المعترف بها رسميا للقصص الواردة في الكتاب المقدس ، والتفسير الرسمي لمسائل العقيدة . وهكذا أخذ أندريا چيليو Andrea Gilio على ميكلانچلو ، في لوحته « يوم القيامة » ، تصويره للمسيح بدون لحية ، وعربة شارون الأسطورية ، وحركات القديسين ، الذين يسلكون ، في رأيه ، كما لو كانوا يحضرون مصارعة للثيران ، وترتيب ملائكة الوحي ، الذين يقفون كل الى جوار الآخر ، على عكس ما هو وارد في الكتاب المقدس ، على حين أنه كان يجب أن يوضعوا في أركان الصورة الأربعة ، الخ .. واضطر فيرونيزي Veronese الى المثول أمام محكمة التفتيش لأنه أضاف في لوحته « عشاء في بيت ليفي » شتى أنواع الموضوعات التي اختيرت اعتباطا ، كالأقزام ، والكلاب ، ومهرج معه ببغاء ، وغيرها من الموضوعات المماثلة ، الى الأشخاص الواردة أسماؤهم في حكاية الكتاب المقدس . وقد حظرت أوامر مجمع ترنتو تصوير العرى ، وكذلك أى نوع من التصوير الايحائي ، الدنيوى ، غير المهذب ، في الأماكن المقدسة . وكانت جميع الكتابات المتعلقة بالفن الديني ، التي ظهرت بعد مجمع ترنتو — ولا سيما كتاب Dialogo degli errori dei pittori (محاورة في أخطاء المصورين) من تأليف چيليو Gilio (١٤٦٤) وكتاب Riposo من تأليف رافاييلي بورجيني (١٥٨٤) — تعارض جميع ضروب العرى في الفن الكنسي(٢) .

وكان من رأى چيليو أنه حتى في الحالات التي يمكن فيها تصوير شخصية عارية بحيث يكون ذلك التصوير متفقا تماما مع رواية الكتاب المقدس ، فان من واجب الفنان أن يضيف على الأقل ثوبا ساترا . وعمل كارلو بوروميو C. Borromeo على ازالة جميع الصور التي بدت له

(1) R.V. Laurence : «The Church and the Reformation», Cambridge Mod. Hist., II, 1903, P. 685.

(2) Emile Mâle : L'Art relig. après le Concile de Trente, 1932, P. 2.

غير مهذبة من الأماكن المقدسة الداخلة في نطاق نفوذه . كذلك فان المثال أماناتى Ammanati تبرأ من التماثيل العارية البريئة التى كان قد صنعها فى شبابه ، وذلك فى ختام حياته الفنية الناجحة . على أنه لا شيء أدل على روح التعصب وضيق الأفق فى ذلك العصر من المعاملة التى لقيتها لوحة ميكلانجلو «يوم القيامة» . ففى عام ١٥٥٩ طلب بولس الرابع الى دانييلى داڤولتيرا Daniele da Volterra أن يغطى الأشكال البشرية العارية التى تبدو مثيرة بوجه خاص فى اللوحة . وفى عام ١٥٦٦ أمر بيوس الخامس بازالة أجزاء أخرى غير مهذبة من اللوحة . وأخيرا أراد كليمنت الثامن تحطيم اللوحة كلها ، ولم يمنعه من تنفيذ خطته الا التماس قدمته اليه أكاديمية القديس لوقا . ولكن الأمر الملفت للنظر ، أكثر من سلوك البابوات ، هو أن فازارى نفسه — فى الطبعة الثانية من كتابه « السير Vite » — يحمل على عرى الأشكال البشرية فى لوحة « يوم القيامة » على أســاس أنه غير ملائم للغرض الدينى المقصود من هذه اللوحة .

وقد وصفت فترة مجمع ترنتو بأنها « ميلاد الخفر والحياء » (١) . ومن المعروف أن الثقافات المبنيـة على الأرسـتقراطية أو على القيم الأخروية تقف موقف العداء من تصوير العرى ، ومع ذلك فلم يكن هناك مثل هذا الخفر فى المجتمع الأرسـتقراطى بالعصر الكلاسـيكى القديم ، ولا فى المجتمع المسيحى بالعصور الوسطى : فقد كانت هذه المجتمعات تتحاشى العرى ، ولكنها لم تكن تخشاه . وكان موقفها مما هو جسمى أوضح معالم ، فى نظرها ، من أن يجعلها تلجأ فى أى وقت الى وضع « ورقة التوت » ، التى تنطوى على اخفاء للجنس وتأكيد له فى الوقت ذاته . ولم يبدأ ازدواج دلالة مشاعر الجنس فى الظهور الا بعد بداية حركة المانرزم ، وكان فيها مرتبطا بالثنائية الكاملة لتلك الثقافة التى اجتمعت فيها أشد الأضداد تنافرا : أعنى أكثر المشاعر تلقائية مع أشدها تصنعا ، وأقوى ايمـان ممكن بالسـلطة مع أشـد النزعات الفردية عشوائية ، وأكثر أنـواع التعبير الفنى عفة مع أكثر ألوان الفن اباحية . فهنـا لم يكن الحيـاء مجـرد رد فعل واع على الشهوانية المثيرة للفن الذى كان ينتج مستقلا عن الكنيسة ، مثل ذلك الفن الذى كان منتشرا فى معظم البلاطات ، بل لقد كان هو ذاته ضربا من ضروب الشهوانية المكبوتة .

ولقد كان مجمع ترنتو معاديا لكل وجه من أوجه النزعة الشكلية والحسية فى الفن . وهكذا فان جيليو كان يشكو — مسـتوحيا روح

(1) Julius Schlosser : Die Kunstliteratur, P. 383.

المجمع الحقيقية – من أن الفنانين لم يعودوا معنيين بالموضوع ، بل أصبح اهتمامهم منصبا على مجرد العرض المثير لمهارتهم التي يكتسبونها بطريقة مصطنعة . وقد أعرب المجمع عن نفس المعارضة لاستعراض البراعة الفنية ، ونفس الدعوة الى الاهتمام بالمضمون العاطفي المباشر ، في قراراته الخاصة بتطهير موسيقى الكنيسة ، وخاصة اخضاع القالب الموسيقي للنص الكلامي واتخاذ بالسترينا أنموذجا مطلقا . ومع ذلك فان هذا المجمع ، على الرغم من صرامته الأخلاقية ، وموقفه المضاد للشكلية ، لم يكن معاديا للفن – على عكس حركة الاصلاح الديني . فكلمة ارازموس Erasmus المشهورة : « حيثما تسود اللوثرية ، يكون الادب ممنوعا » – هذه الكلمة لايمكن أن تنطبق بأية حال على تصرفات مجمع ترنتو . ذلك لأن لوثر كان يرى في الشعر ، على أقصى تقدير ، خادما للاهوت ، ولم يكن في استطاعته أن يجد أي شيء يستحق الثناء على الاطلاق في الفنون الجميلة . وقد حمل على « وثنية » الكنيسة الكاثوليكية مثلما حمل على عبادة الأصنام بين الوثنيين . ولم تكن آراؤه هذه تنصب فقط على الصور الدينية في عصر النهضة ، التي لم تكن لها بطبيعة الحال الا صلة ضئيلة جدا بالدين ، وانما كانت تنصب على كل تعبير فني ظاهر عن المشاعر الدينية على اطلاقها – أي على « الوثنية » التي رآها حتى في مجرد تزيين الكنائس بالصور . ولقد كانت جميع الحركات المهرقطة في العصور الوسطى معادية في أساسها للفن . فحركة الألبيين(*) Albigenses والفالديزيين(**) Waldenses وكذلك حركة لولارد Lollard (***)وحركة الهوسيين(+) Hussites كانت كلها تحمل على تدنيس الايمان ببريق الفن الخادع (١) . غير أن

(*) جماعة ثائرة على تعاليم الكنيسة ، ظهرت في القرن الثاني عشر ، واسمها منسوب الى مدينة ألبي (في جنوب فرنسا) التي انعقد فيها مجمع أدانها في عام ١١٧٦ .
(المترجم)

(**) حركة دينية أسسها في عام ١١٧٦ تاجر ثري من مدينة ليون اسمه بيير فالدين P. Waldes وقد تطورت تعاليمها حتى خرجت على الكنيسة الى الحد الذي استدعى محاربتها طول عدة قرون . (المترجم)

(***) حركة اشتق اسمها من الفعل lollen في اللغة الهولندية بالعصر الوسيط ، ومعناه « الهمس » . وقد انتشرت في أواخر القرن الرابع عشر ، ويدين أصحابها بتعاليم فيكليف Wycliffe ، الثائر الديني المشهور . وقد لقيت هذه الحركة تأييدا كبيرا من الفقراء ، وقاومتها السلطات الدينية بقوة ، وحرقت كثيرا من أنصارها أحياء

(x) نسبة الى يوحنا هوس Huss (١٣٦٩ – ١٤١٥) ، وهو ثائر ديني تأثر بدوره بتعاليم فيكليف ، وقاوم نفوذ البابوية طويلا وناضل بشجاعة الى أن أدانته محاكم التفتيش وأحرق حيا عام ١٤١٥ . (المترجم)

(1) Eugen Muentz : «Le Protestantisme et l'Art», Revue des Revues, 1900, March 1, PP. 481-2.

الشكوك التي كانت تساور هؤلاء المهرطقين القدماء من الفن قد تحولت الى خوف مرضى حقيقى منه عند المصلحين الدينيين ـ وبخاصة عند كارلشتات Karlstadt ، الذى أمر بحرق صور القديسين فى ڤتنبرج Wittenburg عام ١٥٢١ ، وعند تسڤنجلى Zwingli الذى اقنع مجلس مدينة زيوريخ فى عام ١٥٢٤ بازالة الأعمال الفنية من الكنائس وتحطيمها ، وعند كالڤان ، الذى لم يكن يرى فارقا بين تقديس صوره وبين الاستمتاع بعمل فنى(١) ، وأخيرا عند اللامعمدانيين الذين كان عداؤهم للفن جزءا من عدائهم للثقافة الدنيوية . فقد كانت ادانة هؤلاء للفن أكثر تعسفا واصرارا من موقف ساڤونا رولا ، الذى لم يكن فى صميمه يدعو الى تحطيم الصور أو الأعمال الفنية على الاطلاق ، بل كان يدعو فقط الى تطهيرها(٢) ، بل انها كانت أشد تطرفا من دعوة تحطيم الصور فى العصر البيزنطى ، اذ أن هذه الدعوة الأخيرة ، كما رأينا من قبل ، لم تكن موجهة ضد الصور فى ذاتها بقدر ما كانت موجهة ضد المنتفعين من عبادة الصور .

أما حركة الاصلاح المضاد ، التى سمحت للفن بأكبر دور يمكن تصوره فى العبادة الالهية ، فانها كانت بذلك تعرب عن رغبتها فى التمسك بالتراث المسيحى للعصور الوسطى وعصر النهضة ، حتى تؤكد على هذا النحو عداءها لحركة الاصلاح الدينى ، أى انها ارادت ان تبدى عطفها على الفن ، على حين ان المهرطقين كانوا معادين له ، بل انها ارادت قبل كل شيء ان تستخدم الفن سلاحا ضد المذاهب الخارجة على تعاليم السلف . وكانت الثقافة الجمالية لعصر النهضة قد رفعت الى حد بعيد من مستوى الفن بوصفه أداة للدعاية ، اذ أصبح الفن أكثر مرونة ، وأقرب الى الطبيعة ، وبالتالى أصبح اعظم نفعا من حيث هو وسيلة للدعاية ، بحيث كانت فى متناول يد حركة الاصلاح المضاد اداة للتأثير فى الجماهير لم تعرفها العصور الوسطى . وهناك انقسام فى الرأى حول ما اذا كان اتجاه المانرزم أو اتجاه الباروك هو التعبير الفنى الأصيل والمباشر عن حركة الاصلاح المضاد(٣) . فالمانرزم أقرب الى حركة الاصلاح المضاد زمنيا ، كما أن المانرزم تعبر عن النزعة الروحانية المتشددة فى عصر مجمع ترنتو تعبيرا أنقى مما تجده فى فن الباروك الحسى

---

(1) Ibid., P. 486.

(2) Gustave Gruyer : Les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarola, publiés en Italie au XVe et au XVIe siècles et les paroles de Savonarola sur l'art, 1879 — Joseph Schnitzer : Savonarola, 1924, II, PP. 809 ff.

(3) Werner Weisbach : Der Barock als Kunst der Gegenreformation, 1921 — N. Pevsner, loc. cit.

الشهوانى . غير أن فن الباروك هو الذى تحقق فيه لأول مرة البرنامج الفنى لحركة الاصلاح المضاد ، وتحقق فيه انتشار الكاثوليكية من خلال أداة الفن بين الجماهير العريضة من الناس . ومن الواضح أن ما كان فى ذهن مجمع ترنتو لم يكن فنا يجتذب فئة محدودة من المثقفين ، مثل فن المانرزم ، بل كان فنا للشعب ، كما أصبح فن الباروك بالفعل . وصحيح أن حركة المانرزم كانت فى وقت انعقاد المجمع أوسع الحركات الفنية انتشارا وأكثرها حيوية ، ولكنها لم تكن على الاطلاق تمثل الاتجاه الخاص الذى هو أفضل اتجـاه كفيل بحل المشـكلات الفنية لحركة الاصلاح المضاد . والواقع أن أهم تفسير لاضـطرار المانرزم الى التنحى عن مكانها لحركة الباروك ، هو عجزها عن تحقيق المهام الكنسية التى كانت حـركة الاصـلاح المضـاد تطالب بها الفن .

ولم يجد فنانو المانرزم أكثر من تأييد ضعيف فى تعاليم الكنيسـة . فلم تكن التعليمات التى أصدرها المجمع الى الفنانين بديلا عن اندماجهم السابق فى نظام الثقافة المسيحية والتنظيم الطائفى للمجتع . ذلك لأن هذه التعليمات كانت أولا ذات طابع سلبى أكثر منه ايجابى ، ولم تكن هناك جزاءات تدعمهـا خارج نطاق الفن الكنسى . والأهم من ذلك أن شـعب الكنيسة كان سيدرك حتما ، نتيجة لتمايز بناء الفن فى ذلك العصر ، أنه يستطيع اذا تطرف فى التشـدد أن يقضى بسـهولة على فعالية نفس الأداة التى أراد الانتفاع منها . فلم تكن ظروف ذلك العصر تسمح بوجود تنظيم كنسى خالص للانتاج الفنى ، يمكن مقارنته بالتنظيم المناظر فى العصور الوسطى . ومهما كان تشبث الفنانين وعمق ايمانهم بالمسيحية فانهم لم يكونوا يستطيعون أن يتخلوا ببساطة عن العناصر الدنيوية والوثنية فى التراث الفنى ، وكان عليهم أن يتحملوا التناقض الداخلى بين العوامل المختلفة فى وسائلهم التعبيرية ، وأن يقبلوه على أساس انه تناقض غير مرفوع ، ويبدو غير قابل لأن يرفع . أما أولئك الذين كانوا عاجزين عن تحمل وطأة الصراع فانهم لجأوا الى الهروب ، أما فى نشوة النزعة الجمالية ، وأما « بين أحضان المسيح » كما فعـل ميكلانجلو . ذلك لأن طريقة ميكلانجلو فى التخلص من هذا الصراع كانت بدورها هروبا خالصا . ولنتساءل فى هذا الصدد : لو كان محـــل ميكلانجلو فنان من العصور الوسطى ، أكانت تجربته مع الله تدفعه الى التخلى عن عمله الفنى ، كما فعل هو ؟ ان فنان العصور الوسطى كان كلما تعمقت مشاعره ، ازداد عمق المصدر الذى كان يستطيع أن يستمد منه الوحى الفنى . ولا يرجع ذلك فقط الى أنه كان مسيحيا مؤمنـا ، بل يرجع ايضا الى أنه كان فنانا خلاقا خالصا ، بحيث أنه فىاللحظة التى

لايعود فيها منتجا فى الفن لايعود شيئا على الاطلاق . اما ميكلانچلو فانه حتى بعد أن أنهى عمله بوصفه فنانا ، ظل شخصا له اهميته الكبرى فى نظر العالم وفى نظر نفسه . واذن ففى العصور الوسطى كان من المستحيل حدوث صراع فى الضمير كذلك الذى حدث لميكلانچلو ، ليس فقط لأن الفنان لم يكن يستطيع تصور اية طريقة يتقرب بها الى الله سوى فنه ، بل أيضا لأن التنظيم الاجتماعى الدقيق فى تلك العصور لم يكن يسمح لأى شخص بأن يرتزق خارج نطاق حرفته وتقاليد هذه الحرفة . أما فى القرن السادس عشر فكان فى استطاعة الفنان أن يحيا حياة ميسورة مستقلة ، مثل ميكلانچلو ، أو أن يجد سادة يرعونه بسخاء ، مثل بارميجانينو ، أو أن يهيىء نفسه لمواجهة اخفاق بعد اخفاق ، ويحيا حياة مشكوكا فيها خارج المجتمع المنظم ، ويمسك بأفكاره الخاصة ، مثل بونتورمو Pontormo .

ان فنان عصر المانرزم كان قد فقد كل ماكان يكون نقطة ارتكاز يستند اليها الفنان الصانع فى العصور الوسطى ، بل وحتى فنان عصر النهضة ذاته وهو بسبيله الى التحرر من ربقة الصنعة الحرفية : أعنى المركز المتين داخل المجتمع ، وحماية الطائفة الحرفية ، والعلاقة المحددة المعالم بالكنيسة ، والصلة التى لا تنطوى على اشكالات بالتراث على وجه العموم . صحيح أن ثقافة النزعة الفردية كانت تتيح له فرصا لا حصر لها ، لم تكن تتوافر لفنان العصر الوسيط ، ولكنها وضعته فى فراغ من الحرية ، كان فى كثير من الأحيان موشكا على أن يفقد ذاته فيه . ففى الثورة العقلية التى حدثت فى القرن السادس عشر ، والتى ارغمت الفنانين على القيام بمراجعة شاملة لنظرتهم الى الحياة ، لم يكن الفنانون قادرين على أن يرتكنوا كل الارتكان الى القيادة الآتية من الخارج ، أو على أن يعتمدوا كلية على غرائزهم الفطرية . وهكذا مزقتهم القوة من جهة ، والحرية من جهة أخرى ، ووقفوا عزلا أمام الفوضى التى كانت تهدد بتدمير نظام العالم العقلى بأسره . ففيهم نصادف لأول مرة فنان العصر الحديث ، بصراعه الباطن ، وحماسته للحياة ونزعته الهروبية ، وتمسكه بالتقاليد الذاتية الاستعراضية ، والتحفظ الذى يحاول به أن يتكتم على أعمق أسرار شخصيته . ومنذ ذلك الحين أخذ عدد المعتلين والشواذ والمنحرفين نفسيا يزداد يوما بعد يوم بين الفنانين . فقد كرس بارميجانينو السنوات المتأخرة من حياته للسيمياء(*) ، وأصبح سوداويا ، وتجاهل مظهره

(*) الكيمياء القديمة Alchemy التى تبحث عن حجر الفلاسفة ، اى تستهدف استخراج المعادن النفيسة ، ولا سيما الذهب ، من معادن أخس .

(المترجم)

تماما . وكان بورنتورمو منذ شبابه يعاني نوبات خطيرة من الانقباض، وأخذ يزداد خجلا ووجلا بمضى الأعوام (١) . أما روسو Rosso فقد مات منتحرا . ومات تاسو Tasso وهو غارق فى ظلام الجنون . وكان جريكو يجلس وراء نوافذ أسدلت ستائرها فى وضح النهار (٢) ، لكى يرى أشياء ربما لم يكن فنان عصر النهضة ليستطيع رؤيتها على الاطلاق حتى في وضح النهار .

وقد طرأ على نظرية الفن تغير مناظر للأزمة العقلية العامة . ففى مقابل النزعة الطبيعية التى كانت سائدة فى عصر النهضة ، والتى يطلق عليها فى المصطلح الفلسفى اسم « القطعية أو الدجماطيقية الساذجة» ، كانت حركة المانرزم أول حركة تثير مشكلة المعرفة : فلأول مرة كان هناك شعورا بأن اتفاق الفن مع الطبيعة يمثل مشكلة (٣) . ففى نظر عصر النهضة كانت الطبيعة هى مصدر الشكل الفنى ، ويصل الفنان الى هذا الشكل بفعل تركيبى ، يجمع فيه عناصر الجمال المبعثرة فى الطبيعة ويوحد بينها . ومن ثم فان النماذج الفنية كانت مرتكزة على نمط موضوعى ، وان كانت منظمة تبعا للموضوع . أما حركة المانرزم فانها تخلت عن نظرية الفن بوصفه محاكاة للطبيعة ، وأصبحت النظرية الجديدة تقول ان الفن لايخلق فقط من الطبيعة بل يخلق مثل الطبيعة . وكان لوماتسو (٤) وفيدريجو تسوكارى (٥) يعتقدان معا بأن للفن أصلا تلقائيا فى ذهن الفنان . ففى رأى لوماتسو أن العبقرية الفنية تعمل فى الفن كما تعمل العبقرية الالهية فى الطبيعة ، كما كان تسوكارى يرى أن الفكرة الفنية — أى التصميم الباطن — هى تجل للألوهية فى روح الفنان . وكان تسوكارى أول من تساءل صراحة عن المصدر الذى يستمد منه الفن جوهر الحقيقة الباطن فيه ، وعن أصل الاتفاق بين الأشكال الذهنية والأشكال الواقعية ، اذا لم تكن « فكرة » الفن مكتسبة من الطبيعة . والجواب هو أن الأشكال الحقيقية للأشياء تنشأ فى نفس الفنان نتيجة لمشاركته فى الذهن الالهى . وهنا أيضا نجد أن الأفكار الفطرية التى يطبعها الله فى النفس البشرية تكون معيار اليقين ، كما كانت الحال

---

(1) Fritz Goldschmidt: Pontormo, Rosso und Bronzino, 1911, P. 13.

(٢) هذه الرواية وردت فى رسالة للفنان جوليوكلوفيو Giulio Clovio
H. Kehrer in «Kunstchronik», vol. 34, 1923, P. 784.

(3) E. Panofsky : Idea, 1924, P. 45.

(4) G.P. Lomazzo : Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura, 1584. - Idea del tempio della pitt., 1590.

(5) Federigo Zuccari : L'Idea de' pittori, scultori e architetti, 1607.

فى الاسكلائية (المدرسية) من قبل ، وعند ديكارت فيما بعد . فانه يوجد اتفاقا بين الطبيعة ، التى تنتج أشياء واقعية ، وبين الانسان ، الذى ينتج أعمالا فنية (١) . ولكن تسو كارى أكد تلقائيــة الذهن الى حد أعظم مما أكدها المدرسيون ، بل وديكارت نفسه . ذلك لأن الذهن الانسانى كان قد أصبح واعيا بطبيعته الخلاقة فى عصر النهضة ، ولم يكن ارجاع تلقائيته الى الله عند أصحاب مذهب المانرزم سوى زيادة فى تبريره . أما علاقة الذات والموضوع ، تلك العلاقة الساذجة التى تربط بين الفنان والطبيعة ، والتى كانت هى الحصيلة النهائية لعلم الجمال فى عصر النهضة ، فقد انفصمت الآن ، وأصبحت العبقــرية تشعر بأنها لا ترتكز على شىء ، وبأنها فى حاجة الى ما يكملها . ومع ذلك فان النظرية القائلة بفـــردانية الخلق الفنى ولامعقـــوليته ، وهى النظرية التى ظهرت فى عصر النهضة ــ وعلى الأخص ، الرأى القائل ان الفن لا يعلم ولا يمكن تعليمه ، وأن الفنان لا يولد الا فنانا ــ لم تجد من يعبر عنهـــا فى صـــورتها المتطرفـــة الا فى عصر المانرزم ، على يد جوردانوبرونو ، الذى لم يقتصر على الحديث عن حرية العمل الفنى ، بل تحدث أيضا عن طابعه الذى يفتقر الى المنهجية والتنظيم . فهو يعتقد أن « القواعد ليست مصدر الشعر ، بل ان الشعر هو مصدر القواعد ، وهناك من القواعد بقدر ما هناك من الشعراء الحقيقيين »(٢) . هذا هو المذهب الجمالى لعصر يحاول الجمع بين فكرة الفنان الملهم من عند الله وفكرة العبقرية التى لا تخضع الا لذاتها .

كذلك طرأ على فكرة الأكاديمية تحول يعبر بدوره عما تنطوى عليه هذه النظرية من تضاد بين التزام القاعدة وعدم وجود قاعـــدة ؛ وبين النظام الدقيق والحرية ، والموضوعية الالهية والذاتية البشرية . ذلك لأن هدف الأكاديميات وروحها الأصيلة كان هـــدفا تحرريا : اذ كانت وسيلة لتحرير الفنان من الطائفة الحرفية ، ورفعه فوق مســتوى الصانع اليدوى . وكان أعضاء الأكاديميات يعفون فى كل الأحوال ، عاجلا أو آجلا ، من التزام الانتماء الى طائفة حرفية ، والخضوع لقيود نظام الطوائف . وقد كانت أكاديمية التصميم Accademia del Disegno فى فلورنسة تتمتع بهذه المزايا منذ عهد مبكر ، هـو عام ١٥٧١ . ومع ذلك فان هدف الأكاديميات لم يكن هو أن تضم مجموعة تمثل الفنانين فحسب ، بل كان لها أيضا هدف تعليمى ، اذ كان المقصود منها أن

---

(1) E. Panofsky : Idea, P. 49.

(2) Giordano Bruno : Eroici furoi. I. Opere italiane, edited by Paolo de Lagarde, 1888, P. 625.

تحل محل الطوائف الحرفية ، لا من حيث هى منظمات عامة فحسب ، بل من حيث هى مؤسسات تعليمية أيضا .

ومع ذلك فقد اتضح أنها ، فى مهمتها هذه ، أصبحت مجرد صورة أخرى للمؤسسة القديمة الضيقة الأفق ، المعادية للتقدم ، التى كان المفروض أنها حلت محلها . بل ان التعليم فى الأكاديميات قد نظم على نحو أكثر صرامة مما كان عليه فى الطوائف الحرفية . وكان التطور المحتوم متجها الى المثل الأعلى لقانون ثابت فى التعليم ، وهو المثل الأعلى الذى لم يتحقق بالفعل الا فى فرنسا فى العصر التالى ، وان كان أصله يرجع الى هذا العصر . فالاصلاح المضاد ، والسلطة ، والنزعة الأكاديمية ، والمانرزم ، كلها أوجه مختلفة لحالة ذهنية واحدة ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن ڤازارى ، وهو أول مفكر منهجى ينتمى الى مذهب المانرزم ، كان فى الوقت ذاته مؤسس أول أكاديمية منظمة للفن . أما المؤسسات الأقدم عهدا ، والشبيهة بالأكاديميات ، فكانت تمثل مجرد محاولات ارتجالية : اذ أنها أنشئت دون أى منهج منظم ، وكان معظمها مقتصرا على سلسلة من الدراسات المسائية غير المترابطة ، وكان قوامها مجموعة دائمة التغير من المعلمين والتلاميذ . وعلى العكس من ذلك كانت أكاديميات عصر المانزرم منظمة من ألفها الى يائها (١) . وكانت علاقة المعلم بالتلميذ مماثلة فى تحدد معالمها لعلاقة المعلم بالصبى فى ورش الطوائف الحرفية ، وان كان التنظيم فى الحالة الأولى قائما على أسس مختلفة . وفى كثير من المواضع كان الفنانون قد كونوا ما يسمى بالجمعيات الأخوية confraternities ، الى جانب الطوائف الحرفية والمؤسسات الدينية والخيرية ، التى كانت منظمة على أسس أكثر تحررا . وكانت هناك جمعية أخوية فى فلورنسه بدورها ، هى « جمعية القديس لوقا «Compagnia di S. Luca» . وقد ربط ڤازارى اقتراحاته بهذه المؤسسة عندما حث الدوق الكبير كوزيمو الأول على تأسيس أكاديمية للتصوير فى عام ١٥٦١ . وكانت عضوية أكاديمية ڤازاى شرفا لا يمنح الا للفنانين المستقلين الخلاقين ، على عكس التنظيم المتسلط للطوائف الحرفية ، ووفقا للمبادىء الانتخابية للجماعات الأخوية . وكان من الشروط الأساسية للقبول فى أكاديمية ڤازارى ، أن يكون للفنان تكوين ثقافى متين ، متعدد الجوانب . وعين الدوق الكبير وميكلانجلو رئيسين capi للأكاديمية ، كما انتخب فنشنزو مديرا luogo tenente لها ، واختير ستة وثلاثون فنانا ليكونوا أعضاء فيها . وكانت مهمة الأساتذة تعليم عدد من الشبان ، فى

(1) Nikolaus Pevsner: Academies of Art, P. 13.

استديوهاتهم الخاصة بعض الوقت ، وفى حجرات الأكاديمية وقتا آخر . وفى كل سنة كان ثلاثة معلمين يقومون بالتفتيش على اعمال الشبان فى ورش المدينة . ومعنى ذلك أن التعليم فى الورش لم يكن قد انتهى عهده على الاطلاق ، ولكن الموضوعات النظرية المساعدة ، كالهندسة ، والمنظور ، والتشريح ، كان لابد من تعليمها فى برامج أكاديمية منظمة (١) . وفى عام ١٥٩٣ نجحت مساعى فردريجو تسوكارى فى رفع أكاديمية القديس لوقا الى مرتبة مدرسة للفن لها مقر دائم ، وفيها تدريس منظم ، وكانت بهذا الوصف أنموذجا لجميع المؤسسات التالية . ولكن هذه الأكاديمية ظلت بدورها ، شأنها شأن أكاديمية فلورنسه ، هيئة تقوم على أساس تمثيل الفنانين فيها ، ولم تكن مؤسسة تعليمية بالمعنى الحديث (٢) . صحيح أن تسوكارى كانت لديه أفكار واضحة كل الوضوح عن مهام المدرسة الفنية والأساليب الصحيحة فيها ، وكانت هذه الأفكار أساسا لنظام الأكاديميات بأسره، غير أن أساليب التعليم الحرفى القديمة كانت متأصلة فى جيله الى حد من العمق لم يستطع معه أن يمضى قدما فى خططه . ومن الجائز أن الهدف التعليمى كان أبرز فى روما منه فى فلورنسه ، التى كانت الأوجه السياسية والتنظيمية الخالصة للفن ، من حيث هو مهنة احترافية ، تقوم فيها بدور رئيسى بين أهداف الأكاديمية (٣) ، ومع ذلك فان ما تحقق بالفعل فى روما كان بدوره أقل بكثير مما كان مستهدفا فى الخطط الأصلية . وقد أكد تسوكارى فى خطابه الافتتاحى — الذى كان ، كغيره من الخطب المماثلة ، يتضمن أيضا دعوة الى غرس الفضيلة والتقوى — أهمية المحاضرات المناقشات فى المسائل المتعلقة بالبحث النظرى فى الفن . وكان من أبرز المشكلات التى عالجها فى هذا الخطاب ، الخلاف حول ترتيب الأسبقية ، الذى كان قد أصبح مسألة يهتم بها الكثيرون منذ عصر النهضة ، وكذلك تعريف المفهوم والشعار الأساسى لنظرية المانرزم بأسرها ، وهو مفهوم التصميم designo أى الخطة التمهيدية ، والفكرة الفنية من وراء العمل . كذلك فان الدروس التى كان يلقيها أعضاء الأكاديمية كانت تنشر فيما بعد ويتاح للجمهور الحصول عليها ، وكانت تلك الدروس أول نماذج المحاضرات المشهورة conférences لأكاديمية باريس ، التى قدر لها أن تقوم بدور هام فى الحياة الفنية خلال القرنين التاليين . غير أن أكاديميات الفنون لم تكن تعنى بمشكلات التنظيم المهنى وتعليم الفنون ،

(1) Ibid., PP. 47-8.

(2) Cf. A. Dresdner, op. cit., P. 96.

(3) N. Pevsner ; Academies of Art, P. 66.

والمناقشـــات المتعلقة بعلم الجمال وحدها ، بل اصبح معهد فازارى نفسه مركزا للاستشارة فى شتى أنواع المسائل الفنية : اذ كانت توجه اليه أسئلة عن تكوين أعمال فنية ، كما كان يطلب اليـه أن يبدى رأيه فى اختيار فنانين لأعمال معينة ، وأن يقدم رأيا مستمدا مما لديه من خبرة ، عن رسوم المبانى ، وأن يصدق على تراخيص التصدير .

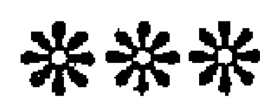
وقـد ظلت الروح الأكاديمية طوال ثلاثة قرون مســيطرة على السياسة الفنية ، وعلى عملية نشر الفنون بين الجماهير ، وتعليم الفن ، والمبادىء التى توزع على أساسها الجوائز والمنح الدراسية ، وتنظيم المعارض الفنية ، وعلى النقد الفنى الى حد ما . ومن أهم النتائج التى ينبغى أن تعزى الى هذه الروح ، الاستعاضة عن تراث العصور السابقة الذى كان مبنيا على النمو العضـوى ، بتقليد جـديد ، هو الاقتـداء بالنماذج الكلاسيكية والمحاكاة التلفيقية لكبار فنـانى عصر النهضة . ولقد كانت نزعة مطابقة الطبيعة فى القرن التاسع عشر أول حركة تنجح فى زعزعة سمعة الأكاديميات ، والسير بنظرية الفن فى اتجاه جديد ، بعد أن ظلت هذه النظرية كلاسيكية الاتجاه منذ بدايتها . أما فى ايطاليا ذاتها ، فان من الصحيح أن فكرة أكاديمية الفن لم تمر أبدا بحـالة الاصطباغ الجامد بالنزعة الشكلية ، والتحجر ، التى مرت بها عندما نقلت الى فرنسا، ومع ذلك فان الأكاديميات ، حتى فى ايطاليا ذاتها ، اصبحت بالتدريج اكثر انطواء على ذاتها . ففى البداية كان المقصود من عضوية هذه المعاهد لا يتعدى التمييز بين الفنان والصانع الحرفى ، ولكن سرعان ما اصبح المركز الأكاديمى وسيلة للارتفاع ببعض الفنانين — أعنى الأكثر ثقافة واستقلالا ماديا منهم — فوق مستوى العناصر الأقل ثقافة والأكثر فقرا . وحدث اتجاه متزايد نحو اتخاذ التكوين الثقافى الذى كان هو الشرط الضرورى للاعتراف الأكاديمى بالفنـان ، معيـارا للتميز الاجتماعى . صحيح أن بعض الفنانين كانوا يلقون من قبل ، فى عصر النهضة ، شتى أنواع التكريم الزائد ، غير أن الأغلبية العظمى من الفنانين كانوا يحيون حياة متواضعة نسـبيا ، وان كانت مسـتقرة مضمونة . اما الآن فقد أصبح كل فنان معترف به «استاذا فى التصميم» professore del designo ، ولم يعد لقب « الفارس cavaliere» أمرا غير مألوف بين الفنانين . غير أن هذا النـوع من التمييز لم يكن من شـأنه فقط تحطيم الوحـدة الاجتماعية للفنـانين بوصفهم طائفة موحـدة ، والتفرقة بينهم الى طبقات مختلفة غريبة تماما بعضها عن البعض ، بل لقد ادى أيضا الى سعى أعلى هذه الطبقات الى الاندماج بالطبقة العليا من الجمهور ، بدلا من الاندماج ببقية اخـوتهم فى الفن . كذلك فان انتخاب الهواة وغير المتخصصين فى عضوية أكاديميات الفنون أوجد

نوعا من التضامن بين الأوساط المثقفة في الجمهور وبين الفنانين ، وهو تضامن لم يكن له من قبل نظير فى تاريخ الفن . وكانت الأرستقراطية الفلورنسية ممثلة بقوة فىأكاديمية التصميم Accademia del Disegno ، وأدى هذا الدور الجديد الى الاهتمام بالمسائل الفنية على نحو يختلف الاختلاف كله عن ذلك الذى كان مقترنا بأنواع الرعاية والحماية السابقة. وعلى ذلك فان نفس الروح الأكاديمية ، التى كانت تفرق على المستوى الأدنى بين الفنانين ككل والصناع الحرفيين غير الفنانين ، ادت فى المستوى الأعلى الى سد الثغرة بين الفنان العامل المنتج والمثقف غير المتخصص فى الفن .

ومن الظواهر الأخرى التى كانت معبرة عن هذا الامتزاج بين مختلف مستويات المجتمع، أن النقاد الفنيين لم يعودوا يكتبون للفنانين وحدهم، بل أصبحوا يكتبون أيضا لمحبى الفن . وهذا ما فعله صراحة كاتب مثل بورچينى ، مؤلف كتاب Ripcso المشهور . غير أن اعتقاده بأن من الضرورى تبرير تصرفه ، من حيث هو شخص يكتب عن الفن على الرغم من عدم كونه واحدا من أصحاب هذه المهنة ، يدل على أنه كان لا يزال هناك قدر من المعارضة بين الفنانين لظاهرة اقتحام غير المتخصصين ميدان النقد الفنى . وكان لودوفيكو دولشى L. Dolce قد ناقش من قبل بالتفصيل ، فى كتابه L'Aretino (١٥٥٧) مشكلة أحقية غير الفنان بالقيام بدور القاضى فى مسائل الفن ، وانتهى من ذلك الى وجوب اعطاء المثقف غير المتخصص الحق المطلق فى القيام بهذا العمل ، الا فى المسائل التكنيكية البحتة . وتمشيا مع هذا الرأى ، قلت نسبة المسائل التكنيكية التى تعالج فى كتابات المؤلفين النظريين الأحدث عهدا بصورة ملحوظة ، وذلك اذا ما قورنت بالدراسات النظرية الفنية فى عصر النهضة . ولكن لما كان غير الفنانين هم الذين يقومون أساسا بالبحث فى نظرية الفن ، فمن الطبيعى أن يزداد الاهتمام بجوانب الفن التى لا تتوقف على الأساليب التكنيكية الفردية ، والتى هى مع ذلك مشتركة بين جميع الفنون ، وأن تناقش هذه الجوانب مناقشة أوسع من كل ماكان يحدث من قبل (١) . وهكذا أخذت تسود بالتدريج نظرية جمالية لاتكتفى بتجاهل أهمية العنصر اليدوى ، بل تخفى ما هو نوعى مميز فى الفنون المنفردة ، وتتجه الى تكوين نظرة عامة الى الفن . وهذا أفضل دليل ممكن على الطريقة التى تستطيع بها ظاهرة اجتماعية أن تؤثر فى قرار متعلق بمسائل نظرية خالصة . لذلك لأن ارتقاء الفنانين

(1) J. Schlosser : Die Kunstliteratur, P. 338- — A. Dresdner, op. cit., P. 98.

ككل الى مستويات أعلى فى المجتمع . واسهام الطبقات العليا فى الحياة الفنية ، أدى ـ بطريقة ملتوية حقا ـ الى القضاء على استقلال الأساليب التكنيكية الفنية ، والى ظهور مبدأ التجانس الأساسى للفن . صحيح أن الفنانين المحترفين أصبح لهم مرة أخرى دور الصــــدارة فى الكتب النظرية المتعلقة بالفن ، بفضل فدريجو تســوكارى ولوماتسو ، ولكن العنصر غير المشتغل بالفن كان قد قطع شوطا بعيدا فى السيطرة على مجال النقد الفنى . وهكذا فان غير الفنانين كانوا هم الذين يسيطرون منذ البداية على النقد الفنى بمعناه الضيق ـ أعنى مناقشة المزايا الفنية للأعمال المنفردة ، وهى مناقشة تستقل، بدرجات متفاوتة ، عن النظرية التكنيكية والفلســفية فى الفن ، التى هو نوع من النقد لم تصبح له أهمية ، على أية حال ، الا فى الفترة التالية من تاريخ الفن .



كانت المرحلة الأولى القصيرة نسبيا لحركة المانرزم، وهى التى تمتد أساسا فى السنوات العشر الواقعة بين ١٥٢٠ و ١٥٣٠ ، تمثل رد فعل على النزعة الأكاديمية فى عصر النهضة . ولم يصبح هذا الاتجاه أكثر عمقا الا بعد بدء المرحلة الثانية ، التى بلغت قمتها فى حــوالى منتصف القرن ، والتى كان برونتسينو وفارادى أهم ممثليها . وهكذا فان حركة المانرزم بدأت باحتجاج على فن عصر النهضة ، وكان الناس فى ذلك العصر مدركين تماما للتحول الذى طرأ ، نتيجة لذلك ، على تطور الفن . ويدل ما قاله فارادى عن بونتورمو Pontormo من قبل على شــعور بأن الاتجاه الجديد كان انشــــقاقا على الماضى . ذلك لأن فارادى يلاحظ أن بونتورمو ، فى صور « الفرسك » التى رسمها فى كنيســــة وادى ايمــا Certosa di Val d'Ema ، كان يحــاكى أسلوب دورر Dürer ، وهو يصف هذه المحاكاة بأنها انحراف عن المثل العليا الكلاســيكية ، التى كان هو ومعاصروه ـ أى جيل أولئك الذين ولدوا فيما بين عام ١٥٠٠ و ١٥١٠ ـ يكنون لها أعظم الاحترام . ولكن الواقع ان تحول بونتورمو من فنانى عصر النهضة الايطالى الى دورر لم يكن مسألة ذوقية وشكلية فحسب ، كما تصور فارادى ، وانما كان هو التعبير الفنى عن الوشائج العقلية التى كانت تربط جيــل بونتورمو بحركة الاصلاح الدينى الألمانية . فقد أدى زحف الحركة الدينية الآتية من الشمال الى ترحيب ايطاليا بفن أوروبا الشمالية بدوره ، ولا سيما فن ذلك الفنان الألمانى الذى كان فى نظر كل مواطنيه أقرب الجميع الى الذوق الايطالى ، وكان فى الوقت ذاته أكثر الفنانين شعبية فى الجنوب نظرا الى انتشــار أعمال الحفر التى قام بها . ومع ذلك فلم تكن تلك النواحى التى يشترك فيها أسلوب دورر مع الفن الايطــالى هى التى

جعلت لهذا الأسلوب جاذبيته ، وخاصة عند پونتورمو ومن يفكرون على شاكلته ، بل ان ما حببه اليهم كان هو العمق الروحي والجوانية inwardness ــ أي بعبارة أخرى تلك الصفات التى كانوا يرون الفن الكلاسيكى الايطالى أفقر مايكون فيها.أما التعارض بين الأسلوب القوطى وأسلوب عصر النهضة ، وهو التعارض الذى عمل دورر نفسه على تخفيفه الى حد بعيد ، فقد ظل فى نظر أصحاب حركة المانرزم محتفظا بحدته ، ولا يمكن ازالته .

ويتجلى هذا التضارب بأوضح صوره فى طريقة معالجتهم للمكان . فقد عمل پونتورمو ، وروسو Rosso وبيكافومى Beccafumi ، على المبالغة فى التأثير المكانى لصورهم ، وجعلوا مجموعات الأشكال الفردية تنضغط فجأة الى أسفل فى العمق ، ثم تنطلق خارجة منه ، ولكنهم كانوا فى كثير من الأحيان يلغون المكان تماما ، ليس فقط عن طريق ازالة اطراده البصرى وتجانسه البنائى ، بل ايضا عن طريق اقامة التكوين على اساس نمط مسطح ، والجمع بين النزوع الى العمق وبين الاتجاه الى التزام السطح . ولقد كان المكان فى نظر عصر النهضة ، شأنه شأن كل ثقافة دينامية مندفعة متحركة ، هو المقولة الأساسية للنظرة البصرية الى العالم،اما فى نظر المانرزم فان المكانية فقدت هذا المركز الرفيع ، ولكن دون أن تزول قيمتها كل الزوال ــ وذلك على عكس الحال فى معظم العهود السكونية المحافظة الأخروية الروحانية فى تاريخ الفن ، وهى العهود التى تتخلى عادة عن التصوير المكانى تماما ، وتصور أشكالها فى عزلة مجردة ، دون عمق ودون جو محيط بها . فالتصوير فى الثقافات الواقعية التوسعية التى تتخذ من العالم موقفا ايجابيا ، يضع الأشكال ، بادىء ذى بدء ، فى سياق مكانى مترابط ، ثم يجعلها بالتدريج مادة خلفية للمكان ، وأخيرا يذيبها تماما فى المكان . وهذا هو الطريق الذى يؤدى من النزعة الكلاسيكية اليونانية الى فن العصر الهلينى ، مارا بفن القرن الرابع ق . م . ، ومن عصر النهضة الى النزعة الطبيعية والانطباعية مارا بعصر الباروك . وأما العصور الوسطى المتقدمة فلم تكن أكثر اهتماما بالمكان والمكانية من العصر الكلاسيكى القديم . ولم تصبح المكانية مبدأ الحياة الفعلية ، وحاملة للنور والجو المحيط ، الا عند نهاية العصور الوسطى . ولكن باقتراب تطور الفن من عصر النهضة ، تحول هذا الوعى بالمكان الى افتتان حقيقى به . وقد أشار شبنجلر الى أن طريقة الابصار والفكر المكانية عند انسان عصر النهضة ــ أى « الانسان الفاوستى » كما يسميه (١) ــ هى صفة

(1) Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, I, 1918, PP. 262-3.

أساسية مميزة لكل الحضارات الدينامية . والواقع أن السماء الذهبية والمنظور ليســـا مجرد طريقتين مختلفتين فى معالجة الخلفية : فهما صــفتان مميزتان لطريقتين مختلفتين فى النظـر الى العــالم ، احداهما تتخذ من الانسان والأخرى تتخذ من العالم ، نقطة بداية لها . فاحداهما تؤكد أولوية الأشكال المصورة على المكان ، بينما الأخرى تجعــل المكان ، بوصفه عنصر المظهر والأساس الذى ترتكز عليه التجربة الحســـية ، يطغى على مادية الانســـان ، وتجعل المكان يمتص الأشـــكال البشرية ويســـتوعبها فى داخلــه . وهــكذا قال پومپونيــوس جاوريكوس Pomponius Gauricus ، الذى يعد خير ممثل لنظرة عصر النهضة فى هذا الصدد : «ان المكان يوجد قبل الجسم الذى يوضع فى موضع محدد . » (١) أما حركة المانرزم فكانت مختلفة عن هذه الاتجــاهات ذات النمط المميز ، من حيث أنها حاولت ، من جهة ، أن تتجاوز كل القيود المكانية ، ولكنها لم تستطع ، من جهة أخرى ، أن تغفل التأثيرات التعبيرية للعمق المكانى . ويبدو أن ما كانت تتصف به أشكالها من مرونة مبالغ فيها فى كثير من الأحيان ، ومن حركية مفرطة فى العادة ، انما كان تعويضا عن عدم حقيقة المكان ، الذى لم يعد يكون نسقا مترابطا ، وانما أصبح مجرد مجموع لعاملات مكانية . ففى أعمال مثل « يوسف فى مصر » لبونتورمو ، أو «العذراء ذات الرقبة الطويلة Madonna del collo lungo » لبارميجانينو ، يؤدى هذا الموقف المتناقض من مشكلة المكان الى نوع من الرؤيا التخيلية المتخبطة ، قد يبدو بسهولة أنه مجرد نزوة عارضة ، ولكن أصله يرجع فى الواقع الى ضعف الاحساس بالواقعية فى ذلك العصر .

وبعد أن توطدت النزعة المطلقة absolutism ، فقدت المانرزم قدرا كبيرا من استقلالها ، واتخذت طابعا بلاطيا اكاديميا فى أساسه ، وساد الاعتراف بسلطة ميكلانجلو المطلقة من جهة ، والطبيعة الملزمة للتقاليد الاجتماعية الراسخة من جهة أخرى . وعندئذ أصبح اعتماد المانرزم على الفن الكلاســيكى أقوى ، لأول مرة ، من معارضتها له ــ ولعل العامل الهام الذى أدى الى هذه النتيجة هو روح الخضوع للسلطة التى سادت فلورنسه المتأثرة بنفوذ البلاط ، والتى فرضت أيضا معايير ثابتة على الفن . وهكذا فان فكرة الجلال والعظمة grandezza الهادئة ، التى لا تشــوبها شــائبة ، وهى الفكرة التى جلبتها الدوقة معها من وطنها

---

(1) Pomponius Gauricus: De scultura, 1504.

وقد اقتبس « پانوفسكى Panofsky » هذا النص فى كتابه :

Die Perspektive, etc., P. 280.

الأسباني ، قد تحققت على أوضح نحو فى أعمال برونتسينو ، الذى كانت قوالبه الصحيحة المحددة بوضوح قاطع ، تؤهله لأن يكون فنان البلاط بلا منازع . ومع ذلك فقد كان برونتسينو فى الوقت ذاته ممثلا نموذجيا لحركة المانرزم ، نتيجة للطبيعة المزدوجة لعلاقته بميكلانچلو ، وبمشكلة المكان ، والأهم من ذلك ، نظرا الى التناقض الداخلى الذى أسماه البعض قلقا روحيا من وراء قناع المظهر الخارجى الهادىء (١). أما فى حالة پارميچانينو ، الذى كان أقل خضوعا للتقاليد الصارمة ، فان « القناع » كان أكثر شفافية ، وكانت علامات القلق الروحى أوضح ظهورا . فهو أرق من برونتسينو ، وأكثر منه عصبية ومرضية ، وهو يستطيع أن ينطلق على سجيته أكثر مما يفعل مصور البلاط ورجل الحاشية الفلورنسى . ولكنه لم يكن مع ذلك يقل عنهما تكلفا وتصنعا . وهكذا أخذ يظهر الآن فى جميع أرجاء ايطاليا أسلوب بلاطى مهذب ، هو نوع من أسلوب الروكوكو ، لم يكن أقل رقة بحال من الفن الفرنسى فى القرن الثامن عشر ، ولكنه كان فى كثير من الأحيان أكثر منه ثراء وتعقيدا . وهنا اكتسبت المانرزم لأول مرة ذلك الاعتراف الشامل وذلك الطابع الدولى ، الذى لم يتمتع به فن عصر النهضة أبدا . ففى هذا الأسلوب ، الذى أصبح الآن منتشرا فى أوروبا بأسرها ، كانت براعة الأداء المتأنقة المدققة ، الشبيهة بطابع الروكوكو ، تكون عاملا لا يقل أهمية عن نظام القواعد الشكلية الدقيقة ، المرتكز على ميكلانچلو . ومهما كانت ضآلة العناصر المشتركة بين هذين العاملين فى ذاتهما ، فان العنصر المتأنق precious كان يتمثل من قبل الى حد ما عند ميكلانچلو ذاته ، ولاسيما فى أعمال مثل « فكتور » ومقابر المديتشى .

على أن الوريث الحقيقى لميكلانچلو ليس حركة المانرزم ذات الاتجاه الدولى المتأثرة به ، وانما هو تنتوريتو Tintoretto الذى ربما لم يكن مستقلا كل الاستقلال عن هذا الأسلوب الدولى ، ولكنه كان فى الأمور الأساسية بعيدا عنه . فلم يكن لدى البندقية بلاط خاص بها ، ولم يكن تنتوريتو يعمل لحساب بلاطات أجنبية ، مثل تيسيان ، بل انه لم يتلق من الجمهورية ذاتها تكليفا بأداء عمل فنى الا قرب نهاية حياته . وكان يعمل أساسا لدى الطوائف الأخوية الدينية confraternities بدلا من قصور الحكام والدول. ومن الصعب أن يجزم المرء ان كان فنه قد اكتسب طابعه الدينى ، أساسا ، من مطالب أولئك الذين كان يتلقى منهم التكليفات ، أم انه كان منذ البداية يبحث عن عملائه فى أوساط كانت هى ذاتها قريبة اليه روحيا ، وعلى أية حال فقد كان هو الفنان

(1) W. Pinder : «Zur Physiognomik des Manierismus».

الوحيــد في ايطاليا . الذى كانت اعمـاله تعبـر عن حـركه الأحيـاء الدينيه في ذلك العصر على نحو لا يقل عن تعبير ميكلانچلو عنها ، وان كان تعبيره هو من نوع مختلف . فقد كان يشتغل من اجل طائفة القديس روكو الدينيه ، التى كان قد اصبح عضوا فيها فى عام ١٥٧٥ ، بشروط بلغت حدا من التواضع يحق معه للمرء أن يقول أن العوامل العاطفية كانت أهم العوامل المتحكمه في اضطلاعه بهذا العمل . ولابد أن اشتغاله لحســاب أناس كانت لهم نظرة مختلفة الى حد بعيد عن نظرة اولئك الذين كان تيسيان مثلا يعمل لحسابهم ، هو الذى جعل الاتجاه العقلى والدينى لفنه ممكنا ، ان لم يكن هو الذى تحكم فى هذا الاتجاه ، بل هو الذى أدى الى ظهوره . والواقع أن طوائف الأخوة الدينية المرتكزة على أساس دينى ، والتى كانت تنظم عادة حسب الفئات المهنية ، كانت من الظواهر المميزة بوجه خاص للبندقية فى القرن الســادس عشر ، وكانت شعبيتها مظهرا من مظاهر عمق الحياة الدينية ، التى كانت أقوى فى مسقط رأس كونتارينى منها فى معظم بقــاع ايطاليا الأخرى . وكان معظم أعضاء هذه الطوائف أناسا بسطاء ، وهذا يفسر أيضا تلك الأسبقية التى كانت تعزى الى العنصر الدينى الخالص ضمن اهتماماتهم الفنية . ولكن هذه الطوائف ذاتها كانت ميسورة الحال ، وكان فى استطاعتها أن تزين منتدياتها بصــور هامة قيمة . وقد أصبح تنتوريتو ، بفضل اشتغاله فى تزيين واحد من هذه المنتديات ، هو مدرسة القديس روكو ، واحدا من أعظم مصــورى عصر الاصلاح المضاد ومن أصدقهم تمثيلا له (١) . وحــدث هذا البعث الروحى له فى حــوالى عام ١٥٦٠ ، فى الوقت الذى كان فيه مجمع ترنتو قد اقترب من نهايته ، وكان يصوغ فيه مراسيمه المتعلقة بالشــئون الفنية . وتصور اللوحات العظيــمة الموجــودة فى مدرســة القديس روكو ، والتى ابتدعهــا فى فترتين منفصــلتين : فى الأعوام ١٥٦٥ — ٧ والأعوام ١٥٧٦ — ٨٧ ، أبطــال العهد القديم ، وتروى حياة المسيح ، وتمجد مواثيق العقيدة المسيحية. أما من حيث الموضوع فهى أشمل مجموعة من الصور خلقهــا الفن المسيحى منذ مجموعة صور «الفرسك» التى قام بها چوتو فى كنيسة « كاپللا دلارينا » Cappella dell'Arena . ولكى يفهم المرء الروح التى الهمت هذه الصور ، فعليه أن يرجع الى أعمال النحت فى الكاتدرائيات القوطية لكى يجد مثل هذا الوصف المتمسك بأصول العقيدة ، للكون كما تراه المسيحية . والواقع أن ميكلانچلو ليبدو وثنيا يشق طريقــه بعناء الى أسرار المسيحية ، اذا ماقورن بتنتوريتو ، الذى كان قد ملك بالفعل ذلك السر الذى ناضل ميكلانچلو كثيرا لــكى يميط اللثام عنه .

(1) Cf. E. v. Bercken — A.L. Mayer : Tintoretto, 1923, I, P. 7.

فمناظر الكتاب المقدس ـ كالبشارة والزيارة والعشاء الربانى (الأخير) والصلب ـ لم تعد بالنسبة اليه مجرد حوادث بشرية ، كما كانت بالنسبة الى معظم فنانى عصر النهضة ، ولا كانت مجرد حلقات فى تراجيديا المخلص ، كما كانت فى نظر ميكلانچلو ، وانما كانت هى المظهر المرئى لأسرار الايمان المسيحى . ففى عمله تتخذ التمثلات طابع الرؤيا ، وعلى الرغم من أنها تجمع فى ذاتها كل ما أنجزه عصر النهضة فى اتجاه النزعة الطبيعية ، فان الانطباع الرئيسى الذى تتركه هو انطباع غير حقيقى ، روحى ملهم . ويبدو أنه لاتوجد هنا ثغرة على الاطلاق بين الطبيعى والخارق للطبيعة ، والدنيوى والدينى . ومع ذلك فان هذا التوازن الكامل لا يمثل الا مرحلة عابرة ، وبعد ذلك تفقد الدلالة المسيحية الأصيلة لأعماله مرة أخرى. ففى كثير من الأحيان نجد أن صورة العالم فى لوحات تنتورتو الأخيرة وثنية وأسطورية ، وهى على أحسن الفروض ذات طابع ينتمى الى العهد القديم ، ولكنها لا ترتكز بحال على الانجيل المسيحى . وتصبح الحوادث التى تصور فيها ذات نطاق كونى ، فهىدراما بدائية ، يكون فيها الأنبياء والقديسون والمسيح والاله الأب أشبه بشركاء أو زملاء فى التمثيل ، لا مخرجين للمسرحية . ففى لوحة « موسى يستخرج الماء من الصخرة » ، يتخلى البطل المستمد من الكتاب المقدس عن دوره بوصفه الشخصية الرئيسية ، ويستسلم أمام معجزة انبثاق الماء ، بل ان الله نفسه يصبح جرما سماويا متحركا ، وحلقة دوارة من النار فى النظام الشامل للكون . وفى لوحة « الاغراء » و « الصعود » ، تتكرر هذه الدراما الكونية الضخمة ، التى تتضمن من التحديد التاريخى ومن الاشارة الانسانية أقل مما يسمح بتسميتها دراما مسيحية مستمدة من الكتاب المقدس بالمعنى الدقيق . وفى أعمال أخرى مثل « الهروب الى مصر » وكذلك « القديسة مريم المجدلية » ، « والقديسة مريم المصرية » ، يتحول المشهد الى منظر أسطورى خيالى تكاد الأشكال تختفى فيه كلية ، وتسود الخلفية المسرح بأكمله .

ولقد كان جريكو هو خليفة تنتوريتو الحقيقى الوحيد . وقد تطور فنه أساسا على نحو مستقل عن كل بلاط ، شأنه شأن فن سلفه العظيم مواطن البندقية المنتمى الى مذهب المانرزم . وتعد مدينة توليدو (طليطلة) ، التى استقر فيها جريكو بعد سنوات من التتلمذ فى ايطاليا ، ثالث مدينة هامة فى اسبانيا فى ذلك العصر ، بعد مدريد ، مقر البلاط ، واشبيلية ، المركز الرئيسى للتجارة والمواصلات ، كذلك كانت توليدو هى مركز الحياة الكنسية (١). ولم يكن من قبيل المصادفة

(1) L. Pfandl, op. cit., P. 137.

ان يختار اعمق الفنانين تدينا منذ العصور الوسطى هذه المدينة محلا لاقامته . صحيح أنه حاول الحصول على وظيفة فى بلاط مدريد (١) ، ولكن اخفاقه فى مسعاه هذا يدل على انه كان قد بدأ فى اسبانيا ذاتها ظهور عداوة بين ثقافة البلاط والثقافة الدينية ، وأن الصيغة التى وضعها فن البلاط لحركة المانرزم اصبحت أضيق مما ينبغى فى نظر فنان مثل جريكو . صحيح أن فنه لم يكن ينطوى على انكار للأصل البلاطى للأسلوب الذى يستخدمه ، ولكنه تجاوز مجال الفن البلاطى بكثير . فلوحة « دفن الكونت أورجاز» Orgaz هى حفل شعائرى بأسلوب البلاط الصحيح ، ولكنها ترتفع فى الوقت ذاته الى مجالات تتجاوز بكثير كل الأمور التى تنتمى الى الميدان الاجتماعى والميدان المشترك بين البشر فحسب . فهى من جهة صورة شعائرية لا تشوبها أية شائبة ، وهى من جهة أخرى تصوير لدراما أرضية سماوية تنطوى على اعمق المشاعر وأرقها وأشدها غموضا . وقد أعقبت حالة التوازن هذه عند جريكو ، كما هى الحال عند تنتوريتو ، فترة تتسم بالتشويه وعدم التناسب والمبالغة . فعند تنتوريتو كان المنظر الذى تقع فيه الصور يتسع بحيث يصل الى الآفاق اللانهائية للمكان الكونى ، أما عند جريكو ، فتظهر تعارضات لايمكن تفسيرها عقليا ، بين الأشكال التى تدفعنا الى البحث عن تفسير يتجاوز مقولات الطبيعى والمعقول . وفى أعمال جريكو الأخيرة ، يقترب من طريقة ميكلانچلو فى نزع الطابع المادى عن الواقع . ففى أعمال مثل « الزيارة » و « زفاف مريم » ، التى تقوم فى تطوره بنفس الدور الذى تقوم به « بييتا روندانينى » ، تذوب الأشكال البشرية تماما فى الضوء ، وتصبح ظلالا شاحبة ، لا قوام لها ، تنزلق فى مكان مجرد ، غير محدد ، وغير حقيقى .

ولم يكن لجريكو بدوره خليفة مباشر ، فهو بدوره يقف وحده فى طريقة حله للمشكلات الفنية الملحة فى عصره . وعلى عكس الحال فى العصور الوسطى ، التى كان أسلوبها الموحد يسرى حتى على أكمل الأعمال فى ذلك العصر ، فان العمل المتوسط المستوى هو وحده الذى أصبح يتأثر بالأسلوب الشائع . أما أسلوب جريكو الروحى فان أحدا لم يواصله ولو بطريق غيرمباشر، مثلما واصل فن بروجل Bruegel النظرة الكونية الى العالم فى حركة المانرزم الايطالية . ذلك لأنه برغم كل الفوارق ، فان الاحساس بالكون هو بدوره العنصر المسيطر لدى هذا الفنان ، على الرغم من أن مايرمز الى الكل عنده ، على عكس الحال عند تنتوريتو تماما ، كان فى كثير من الأحيان أبسط الأشياء كجبل أو

(1) O. Grautoff : «Spanien». In «Barockmalerei i.d. roman. Laendern». Handbuch der Kunstwiss., 1928, P. 223.

واد أو موجة . فعند تنتوريتو تفنى الموضوعات العادية المألوفة فى الشكل الشامل ، على حين أن الشكل الشامل عند بروجل كامن فى موضوعات التجربة اليومية المألوفة تماما . وهنا نجد أن بروجل يحقق نوعا جديدا من الرمزية ، كان مضادا بدرجات متفاوتة ، لكل الأنواع السابقة من الرمزية . ففى فن العصور الوسطى كانت الدلالة الرمزية تدرك بشكل أكثر وضوحا كلما كانت الصورة أبعد عن الواقع التجريبى ، وكلما كانت أوغل فى باب التنميق والنمطية ، أما هنا فان القوة الرمزية للصورة تزداد كلما كان الموضوع ذا طبيعة عرضية زائلة . ونظرا الى الطابع التجريدى والاصطلاحى لرمزية الأعمال الفنية فى العصور الوسطى ، فان هذه الأعمال لم تكن تقبل دائما الا تفسيرا واحدا ، على حين أن الأعمال الكبرى منذ عصر المانرزم تقبل عددا لا حصر له من التفسيرات الممكنة . فلابد لفهم لوحات بروجل أو كتابات شيكسبير وسرڤانتس من تأملها فى كل مرة من زاوية مختلفة . وان نزعتها الطبيعية الرمزية ، التى تمثل بداية الفن الحديث ، لتنطوى على انفصام كامل بين الغاية والوجود ، وبين الماهية والحياة ، وبين الله والعالم — وهو مايعد نقيضا كاملا لطابع التجانس المطلق عند هوميروس. ففى الحالة الأولى لا يكون العالم ذا دلالة لمجرد كونه موجودا ، كما هى الحال عند هوميروس ، ولا تكون هذه التعبيرات الفنية صحيحة لمجرد كونها مختلفة عن الواقع المعتاد ، كما كانت الحال فى العصور الوسطى، بل انها تشير ، عن طريق ما تتصف به من نقص ، وما يكمن فيها من عدم قابلية للفهم ، الى حقيقة أكمل ، وأتم ، وأقوى دلالة .

ويبدو لأول وهلة أنه لا توجد الا عناصر مشتركة بسيطة بين بروجل ومعظم ممثلى حركة المانرزم . فلا توجد فى عمله مظاهر للبراعة ، أو طرائف فنية ، أو تشنجات والتواءات . أو أبعاد اعتباطية وتصورات متناقضة للمكان . ويبدو للمرء ، عندما يركز انتباهه بوجه خاص على القطع الريفية فى الفترة الأخيرة من حياته ، أنه ذو نزعة طبيعية قوية ، بحيث لا يدخل فى اطار حركة المانرزم الاشكالية ، التى تتسم بالتباين والتمايز العقلى . ولكن نظرة بروجل الى العالم ، فى واقع الأمر ، ليست أقل انقساما ، وموقفه من الحياة ليس أقل وعيا بذاته وبعدا عن التلقائية ، من بقية ممثلى حركة المانرزم . ونحن لانستخدم هنا لفظ الوعى الذاتى بمعنى التأملية الانعكاسية التى كانت صفة مشتركة فى كل فن تال لعصر النهضة ، بل ايضا بمعنى أن الفنان لايقدم وصفا للواقع بوجه عام ، وانما يعرض عن وعى وقصد نظرته هو وتفسيره هو للواقع ، وبمعنى أن عمله بأسره يمكن ان يندرج تحت فئة «كيف أراه» . وهذا هو التجديد الثورى والسمة الجديدة تماما فى فن بروجل

والمانرزم كلها . وكل ماينقص بروجل هو الأسلوب المتأنق الذى يتصف به معظم ممثلى المانرزم ، ولكن ليس فرديتهم المثيرة ، ولا رغبتهم الطاغية فى التعبير عن الذات . والواقع أن أحدا لن ينسى أبدا أول مرة يقابل فيها بروجل . ان المشاهد غير المدرب ليحتاج فى كثير من الأحيان الى شىء من التدريب قبل أن يصل الى تقدير خصائص غيره من الفنانين ، ولا سيما الأقدم منه عهدا ، اذ يخلط فى البداية عادة بين أعمال مختلف الفنانين ، ولاسيما الأقدم منه عهدا . أما فردية بروجل فلا يمكن أن تنسى ، أو أن تخطئها العين ، حتى بالنسبة الى المبتدىء .

وهناك ناحية اخرى يتشابه فيها فن بروجل مع فن المانرزم ، هو أنه لا يجتذب الجماهير . وهذه صفة لم يعترف بها له ، مثلما لم يفهم الطابع التصميمى العام لتصويره ، الذى كان يعد عادة ذا نزعة طبيعية صحية ، بارعة ، كاملة . وقد أطلق عليه اسم «بروجل الفلاح» ،ووقع الناس فى خطأ الاعتقاد بأن الفن الذى يصور حياة البسطاء يستهدف أيضا البسطاء من الناس ، على حين أن الحقيقة هى فى واقع الأمر عكس ذلك . والذى يحدث عادة هو أن فئات المجتمع ذات الأفكار والمشاعر المحافظة هى وحدها التى تبحث فى الفن عن صورة لطريقتها الخاصة فى الحياة ، وعن تصوير لبيئتها الاجتماعية الخاصة . أما الطبقات المضطهدة الساعية الى النهوض ، فانها تود أن ترى تصويرا لأوضاع فى الحياة تود هى ذاتها أن تتخذ منها مثلا أعلى تستهدفه ، لا لنفس الأوضاع التى تود التخلص منها . ولا يمكن أن يتعاطف مع تصوير الأوضاع البسيطة المتواضعة للحياة الا أناس ارفع من هؤلاء البسطاء . هذا هو مايحدث فى أيامنا هذه ، ولم يكن الحال مختلفا فى القرن السادس عشر . فكما أن الطبقة العاملة والبورجوازية الصغيرة فى أيامنا هذه تود أن تشاهد فى السينما بيئة الأثرياء ، لا ظروف حياتها الصعبة ، وكما أن درامات الطبقة العاملة فى القرن الماضى لم تحرز أكبر نجاح لها فى المسارح الجماهيرية ، بل فى الأحياء الراقية بالمدن الكبرى ، فكذلك لم يكن فن بروجل موجها الى الفلاحين ، وانما الى المستويات العليا فى المجتمع ، أو على الأقل الى ساكنى المدن فيه . وقد أثبت البعض أن لوحاته التى تصور الفلاحين يرجع أصلها الى ثقافة البلاط (١) . ففى بلاط الأمراء نلاحظ أول بوادر الاهتمام بحياة الريف بوصفها موضوعا

(1) Gustav Glueck : «Bruegel und der Ursprung seiner Kunst». In «Aus drei Jahrhunderten europaeischer Malerei». 1933. P. 154.

للفن ، وفي صور التقويم الفلكي التي تتضــــمنها كتب الصـــلوات للدوف دي برى Berri نجد تصويرا ذا طابع بلاطي لمناظر ريفيــة منذ عهد مبكر . هو بداية القرن الخامس عشر . وكان هذا النوع من صور الـكتب واحدا من مصادر فن بروجل ، أما المصدر الآخر فقــد لوحظ في تلك النسجيات المرسمة التي كانت مخصصة اساسا للبــلاط ودوائر البلاط ، والتي يصور فيها فلاحون يشتغلون وحطابون وزارعو كروم ، الى جانب الســـيدات والســادة المنهمكـــين في الصـــيد والرقص والألعاب الاجتماعية (١) . ولم يكن التأثير الذي تتركه هذه الأوصاف لعادات الريف والحياة الطبيعية عاطفيا ورومانتيكيا في الأصل أبدا ــ اذ أن هذا النوع من الانطباع ظهر لأول مرة في القرن الثامن عشر ، بل كان هزليا مضحكا . ذلك لأن حياة الريفيين والعمال البسطاء كانت تبدو أمورا غريبة تجتذب حب استطلاع تلك الأوساط التي كانت كتب الصلوات المرسومة والأقمشة المعلقة موجهة اليهـــا ، وكانت تعــد في نظرهم شيئا مشوقا غير مألوف ، ولـكنها ليست مؤثرة من الناحيــة الانسانية مطلقا . فالطبقة المسيطرة كانت تجـد في تصـوير الحيــاة اليومية للناس البسطاء على هذا النحو نفس نوع اللذة الذي كانت تجده في الشعر السوقي خلال القرون السابقة ، مع فارق واحد هــو ان هذا الأخير كان منذ البـــداية يؤدى في الوقت ذاته الى الترويح عن الطبقات الدنيا ؛ على حين أن الاستمتاع بالمنمنمات النفيسة والأقمشة المعلقة المصورة كان قاصرا على أعلى أوساط المجتمع . ولابد أن من كانوا يبدون اهتماما بصور بروجل كانوا بدورهم ينتمون الى اكثر الطبقات ثراء وأرفعها ثقافة . وقد استقر الفنان نفسه بعد فتـــرة اقامة في انتورب ، في بروكسل ، التي يســـودها جـــو البـــلاط الأرســـتقراطي ، حوالي عام ١٥٦٢/٣ ، وكان هذا الانتقال يتفق مع التغيـــير الأسلوبي الذي كان مؤثرا عظيم الأهمية في طريقته الأخيرة ، ومع تحوله الى تصوير الموضوعات الريفية التي اكتسب بفضلها شهرته . (٢)

---

(1) Ibid., P. 163.

(2) Cf. Ch. de Tolnai : P. Bruegel l'Ancien, 1935, P. 42.

الفصل السابع

الهزيمة الثانية للفروسية

بعثت رومانتيكية الفروسية من جديد ، مقترنة بموجة حماسة جديدة للحياة البطولية وشغف جديد بروايات الفرسان ، فى ايطاليا واقليم الفلاندر أولا قرب نهاية القرن الخامس عشر ، وبلغ هـذا الاتجاه ذروته فى فرنسا وأسبانيا خلال القرن التالى . وهذه الظاهرة فى أساسها علامة من علامات بدء سيطرة أنواع الحكومات المتسلطة ، وتدهور ديمقراطيـة الطبقـة الوسطى ، وانتشار معايير البلاط تدريجيا فى الثقافة الغربية . وكانت المثل العليا للفروسية ، وتصوراتها للفضيلة ، هى الشكل المتسامى الذى عملت الأرستقراطية الجديدة ، الصـاعدة من الطبقات الدنيا ، والأمراء النازعون الى الحكم المطلق ، على اخفاء أيديولوجيتهم وراءه . ويعد الامبراطور مكسمليان « آخر فارس » ، ولكن له خلفاء متعددين ظلوا يطالبون لأنفسهم بهـذا اللقب ، بل ان « اجناتيوس لويولا » كان يطلق على نفسه اسم « فارس المسيح » ، ونظم طائفته وفقا لمبادىء القانون الأخلاقى للفروسية — وان كان قد نظمها فى الوقت ذاته بروح الفلسفة الجديدة للواقعية السياسية . والواقع أن أفكار الفروسية ذاتها لم تعد قادرة على دعم البناء الاجتماعى الجديد : اذ أن تعارضها مع النمط العقلانى للواقع الاقتصادى والاجتماعى ، وانقضاء عهدها بالنسبة الى عالم « طواحين الهواء » ، هو أمر واضح كل الوضوح . وهكذا ، فبعد قرن من الحماسة للفارس الجوال ، ومن الاستمتاع بالمغامرات التى تقصها روايات الفروسية ، عانت الفروسـية هزيمتها الثانية ، وكان الشعراء العظام وكتاب الدراما الكبار فى ذلك القرن ، مثل شكسبير وسرفانتس ، متحدثين بلسان عصرهم — فهم انما أعلنوا على الملأ ما كان واضحا للجميع ، وهو أن الفروسية قد عفا عليها الزمان ، وأن قوتها الخلاقة أصبحت أسطورة .

ولم تبلغ هذه العبادة الجديدة للفروسية ما بلغت من القوة والشدة فى أسبانيا ، التى اندمجت فيها شعارات الايمان والشرف ، ومصالح الطبقة الحاكمة وكرامتها ، فى وحدة لا تنفصم ، خلال الصراع الذى دام سبعمائة

عام ضد العرب ، والتى تضافرت فيهـا عوامل متعددة على تمجيد الطبقة العسكرية وصبغها آليا بصبغة البطولة ، هى حروب الغزو ضد ايطاليا، والانتصارات على فرنسا ، واستغلال كنوز أمريكا . ومع ذلك ففى هذا البلد ذاته ، الذى تألقت فيه روح الفروسية فى عهد احيائها الجديد أقصى درجات التألق ، كانت خيبة الأمل أقوى ما تكون عندما اتضح آن سيطرة المثل العليا للفروسية وهم باطل • وعلى الرغم من كل ما حققته أسبانيا المنتصرة من فتوحات وما استحوذت عليــه من كنوز ، فانهـا اضطرت الى الاستسلام أمام التفوق الاقتصادى للتجار الهولنديين والقراصنة الانجليز • فلم تكن أسبانيا قادرة على امـداد أبطالها الذين أنهكتهم الحروب بالمؤن اللازمة ، وأصبح النبيل الفخور جائعا ، ان لم يكن شريدا طريدا • واتضح أن رويات الفروسية كانت أسوأ تهيئة يمكن تصورها للمهام التى يتعين أن يواجهها الجنـدى الذى أمضى مـدته ، حتى يستقر فى المجتمـع المدنى ويتكيف معه •

والحق أن وقائع حياة سرڤانتس تقدم الينا مثلا واضح الدلالة الى أقصى حد، لمايمكن أن يحدث لانسان يعيش خلال فترة الانتقال من عصر الفروسية الرومانتيكية الى عصر الواقعية . ومن المستحيل على المرء ، ان لم يكن يعرف هذه القصة ، أن يقدر الدلالة الاجتماعية لروايته « دون كيخوته » . فهــذا الكاتب كان من أسرة معــدمة تنتمى الى أرستقراطية الفرسان • وقد اضطره فقره الى أن يعمل جنـديا عاديا فى جيش فيليب الثانى منذ شبابه ، والى أن يعانى كل مصاعب الحملات الايطالية • فقـد اشترك فى معركة ليبانتو ، التى أصابه فيها جرح بالغ • وأثناء عودته الى بلاده من ايطاليا ، وقع فى أيدى قراصنة جزائريين ، وقضى فى الأسر خمس سنوات مريرة ، الى أن أطلق سراحه عام ١٥٨٠ بعـد أن أخفق فى الهرب عدة مرات • وعند عودته الى أسرته ، وجدها فى فقر مدقع ، وغارقة حتى آذانها فى الديون • ولكن لم يكن هناك أيضا عمل ملائم له ، وهو الجندى المغوار ، بطل ليبانتو ، والفارس الذى أسره « الكفرة » ، وكان عليه أن يقنع بوظيفة ثانوية هى وظيفة جامـع ضرائب بسيط ، وتراكمت عليـه المتاعب المادية ، وسجن ظلما أو بسبب هفوة تافهة ، وشهد أخيرا انهيار قوة أسبانيا العسكرية واندحارها أمام الانجليز • وهكذا تكررت مأساة الفارس الفرد ، على نطاق أوسع ، فى مصـير الأمة الفارسة الحقة • وأخذ يدرك بمزيد من الوضوح أن الخطأ فى اخفاقه الفردى، وفى اخفاق أمته، انما يرجـع الى أن الفروسية لم تعد مـلائمة للعصر ، وأن الرومانتيكية اللاعقلية ليس لها مكان فى هذا العصر الذى كان مضادا للرومانتيكية بكل قوة • واذا كان دون كيخوته يعزو التعارض بـين العالم ومثله العليا الى اصطباغ الواقع بصبغة السحر ، ولم يستطع فهم التباين بين النظام الذاتى

والنظام الموضوعي للأمور ، فليس معنى ذلك الا أنه كان فى سبات عميق طوال التحول التاريخى العالمى ، وأن عالم الحلم الذى كان يعيش فيه بدا له، بالتالى ، العالم الحقيقي الوحيد ، على حين أن الواقع بدا عالما سحريا مليئا بالشياطين الخبيثة . وقد اعترف سرفانتس بالافتقار التام الى التوتر والاستقطاب فى هذا الموقف ،وبالتالى باستحالة شفائه استحالة تامة . فهو يرى أن المثالية التى ينطوى عليها هذا الموقف مستحيلة التحقق من وجهة نظر الواقع ، مثلما ينبغى حتما أن يظل الواقع الخارجى غير متأثر بها ، ويرى أن هذا الافتقار الى الاتصال بين البطل وبين بيئته يؤدى حتما الى أن يطيش كل فعل له عن هدفه .

ومن الجائز أن سرفانتس لم يكن واعيا بالدلالة العميقة لفكرته فى البداية، وأنه لم يكن يفكر أولا الا فى كتابة قصة تسخر من روايات الفرسان . ولكن لابد أنه أدرك سريعا أن ما ينبغى الشك فيه ليس هو المادة التى كان معاصروه يفضلون قراءتها . والواقع أن التهكم من الفروسية لم يكن شيئا جديدا فى الفترة التى عاش فيها : اذ أن بولتشى Pulci كان قد تهكم من قصص الفروسيـــة ، كما اتخــذ بوجاردو Bojardo وأريوستو Ariosto نفس الموقف الساخر من طرائفها الخلابة . وفى ايطاليا ، حيث كانت عناصر الطبقة الوسطى هى التى تمثل الفروسية الى حد ما ، لم تكن طبقة الفروسية الجديدة تأخذ نفسها مأخذ الجد كلية . ولاشك أن ايطاليا ، موطن النزعة التحررية والانسانية ، هى التى هيأت سرفانتس لاتخاذ موقفه المتشكك ، وأغلب الظن أنه يدين للأدب الايطالى بأول ايحاء بدعابته التى تمثل حدا فاصلا بين عهدين . ومع ذلك فلم يكن المقصود من كتابه أن يكون مجرد خروج على طريقة الروايات العصرية السطحية الآلية، أو أن يصبح مجرد نقد للفروسية التى عفا عليهــا الزمان ، بل انه كان أيضا انتقادا للواقع العملى الصارم ، الذى انتزع منه كل سحر ، والذى لم يبق فيه أمام الرجل المثالى الا أن يدفن رأسه فى رمال « فكرته الثابتة idée fixe » . وعلى ذلك فليس موضـع الجدة فى رواية سرفانتس هو معالجته الساخرة لموقف الفروسية من الحياة ، بل هو اضفاء صبغة النسبية على عـــالمى المثالية الرومانتيكية والعقلانية الواقعية . وموضع الجدة فيها هو الجمع بين وجهين لا ينفصلان فى نظرته الى العالم ، والقول باستحالة تحقيق الفكرة فى العالم الواقع ، أو ارجاع عالم الواقع الى الفكرة .

ولقد كان ازدواج دلالة النظرة الى الحياة فى حركة المانرزم متحكما كل التحكم فى علاقة سرفانتس بمشكلة الفروسية. فهو يتأرجح بين تبرير المثالية غير الدنيوية وبين الموقف الطبيعى اليومى الذى تشيع فيه الحكمة الدنيوية . وقد تولد عن ذلك موقفه المتعارض من بطله ، وهو الموقف الذى استهل به عهدا جديدا فى تاريخ الأدب . فقبل سرفانتس لم تكن توجد

فى الأدب الا شخصيات خيرة وشريرة ، ومخلصون وخونة ، وقديسون ومجدفون ، أما فى روايته فانا نجد البطل قديسا وأحمق فى شخص واحد . فاذا كانت الدعابة هى القدرة على رؤية جانبين متعارضين لشيء واحد ، فى الوقت الواحد ، فان كشف هذه الثنائية فى جوانب الشخصية الواحدة يعنى اكتشاف الدعابة فى عالم الأدب – أعنى نوع الدعابة الذى لم يكن معروفا قبل عصر المانرزم . ومن المعروف أنه لا يوجد لدينا تحليل لاتجاه المانرزم فى الأدب يتجاوز العرض المألوف للمارينية (*) والجونجورية (**) ، وغيرها من الاتجاهات المماثلة ، ولكن اذا شاء المرء أن يقوم بهذا النوع من التحليل ، فعلية أن يبدأ بسرفانتس (١) . ففي استطاعتنا أن ندرس فى مؤلفه صفات هامة للمانرزم ، مثل الاحساس المذبذب بالواقع ، ومحو الحدود الفاصلة بين الواقعى وغير الواقعى . بل ان مؤلفه هذا خير مجال لدراسة الصفات الأساسية الأخرى للمانرزم : كالروح الهزلية التى تلمع من خلال ظلال المأساة ، وحضور المأساوى فى الهزلى ، فضلا عن الطبيعة المزدوجة للبطل ، التى تجعله يبدو مضحكا فى لحظة وجليلا مهيبا فى اللحظة التالية . كذلك فان ظاهرة « الخداع الذاتى الواعى » هى أيضا سمة رئيسية فى هذا الأسلوب : فهى تتمثل فى الاشارات المتعددة للمؤلف الى أن عالم روايته هو عالم خيالى ، وفى التجاوز الدائم للحدود الفاصلة بين الحقيقة الكامنة فى العمل الأدبى والحقيقة الخارجة عن هذا العمل ، وعدم الاكتراث الذى تتخطى به شخصيات الرواية مجالها الخاص وتسير نحو عالم القارىء ، و « التهكم الرومانتيكى » الذى يشار به فى الجزء الثانى الى الشهرة التى أحرزتها الشخصيات الرئيسية بفضل الجزء الأول – وكيف أن هذه الشخصيات تصل مثلا الى بلاط الدوق ، بفضل شهرتها الأدبية ، وكيف أن سانكو پانزا يقول عن نفسه انه تابع دون كيخوته «الذى يطلق عليه اسم سانكو پانزا ، أو ينبغى أن يكون ذلك فى الكتاب ، لو لم يكن قد تغير اقى مهده ، أى فى المطبعة . » كذلك فان الفكرة الثابتة التى تسيطر على ذهن البطل تنتمى بدورها الى مذهب المانرزم ، شأنها شأن الاندفاع الذى يميز حركاته ،

(*) المارينية marin'sm نسبة الى الشاعر الايطالى جامباتستا مارينـا ، المتوفى عام ١٦٢٥ . هى أسلوب أدبى شاع فى القرن السابع عشر ، يتسم بالمجازات المسرفة والحيل البعيدة المعنى والأضداد اللفظية المتكلفة ، وتتميز كتاباته بالمبالغة والتهويل . (المترجم)

(**) الجونجورية ، نسبة الى الشاعر الأسبانى لويس دى جونجورا المتوفى عا ١٦٢٧ ، هى أسلوب يتسم بالغموض فى المعنى والتعقيد فى التعبير ، وبالاسراف فى استخدام المجازات والتلاعب بالألفاظ . (المترجم)

(١) أشار ماركس دفوجاك Max Dvorak وفلهلم يندر W. Pinder الى طابع المانرزم الذى كانت تتسم به أعمال شيكسبير وسرفانتس ، ولكنهما لم يقدما تحليلا لهذه الظاهـرة .

والطابع الشبيه بحركات عرائس المسرح ، الذى تتخذه الحــوادث كلها نتيجة لذلك • وبالمثل فان الطريقة الهوائية الهزلية للعرض ، والطابع الاعتباطى المسرف للبناء الذى لا شكل له، هى بدورها منتمية الى المانرزم، وكذلك الحال فى المتعة التى لاتشبع ، والتى يجدها الراوية وهو يقدم مزيدا من الحلقات والتعليقات والاستطرادات الجديدة ، والقفــزات السينمائية فى القصة ، والاستطرادات وعبور المسافات الزمنية . ويتجلى أسلوب المانرزم أيضا فى المزج بين العناصر الواقعية والخيالية فى الأسلوب، وفى مطابقة التفاصيل للطبيعة وابتعاد النظرة العامة عن الواقع ، وفى الجمع بين خصائص الرواية المثالية لعصر الفروسية وبين الرواية السوقية العامية، والجمع بين الحوار المرتكز على المحادثة اليومية ، الذى كـــان سرفانتس أول روائى يستخدمه (١) ، وبين الايقاعات المصطنعة والمجازات المتكلفة التى تتسم بهـــا الطريقة التلميحيـــة conceptism (*) • كذلك فان من الخصائص التى تنتمى الى صميم اتجاه المانرزم ، ذلك العرض الذى يقدم للعالم وكأنه فى عملية تكون ونمو ، وتغيير القصة لاتجاهها، وتغيير المؤلف للشخصيات خلال الرواية ، وكون شخصية هامة تبدو لاغناء عنها مثل سانكوبانزا كانت فى واقع الأمر مجرد فكرة لاحقة لم تطـرأ بذهنـــه الا متأخرة ، وكون شخصية دون كيخوته قد أخذت تزداد عمقا وتساميا بالتدريج ، حتى أن سرفانتس نفسه قد انتهى به الأمر ــ كما أكد البعض (٢) ــ الى العجز عن فهم بطله ذاته • وأخيرا ، فهناك ذلك الافتقار الى التجانس فى التنفيذ ، والمزج بين المهارة الفائقة والعذوبة، وبين الاهمال والخشونة، وهى الصفات التى أطلق بفضلها البعض على رواية « دون كيخوته » اسم أشد الأعمال الأدبية العظيمة اهمالا (٣) ــ وان كان هذا التأكيد لا يمثل الا نصف الحقيقة ، اذ أن هناك أعمالا لشيكسبير تستحق هذا الوصف بنفس المقدار •

لقد عاش سرفانتس وشيكسبير فى وقت واحد تقريبا ، فهما قد توفيا فى نفس العام ، وان لم يكن فى نفس السنة من عمرهما • وهناك نقاط مشتركة لا حصر لها فى نظرة كل من الكاتبين الى العالم وفى مقاصدهما الفنية ، ولكن أوضح وأبلغ مظاهر الاتفاق بينهما هو مايتعلق بالفروسية، التى كان كل منهما يراها بالية عتيقة منحلة . وعلى الرغم من هذا الاتفاق الأساسى ، فان مشاعرهما ازاء المثل العليا الفروسية متباينة كل التباين، وهــو أمر متوقع بالنسبة الى ظاهرة معقدة كهــذه . فشيكسبير الكاتب

(1) J.F. Kelly : Cervantes and Shakespeare, 1916, P. 20.

(*) أسلوب أدبى كان يستخدمه المتصوفة الأسبان فى القرن السابع عشر ، ويتسم بالتلميحات الغامضة والمجازات البعيدة المرمى • (المترجم)

(2) Miguel de Unamuno : Vida de Don Quijote y Sancho, 1914.

(3) W. P. Ker : Collected Essays, 1925, II, P. 38.

المسرحي يتخذازاء فكرة الفروسية موقفا أكثر ايجابية من موقف سرفانتس الروائي، ولكنه لما كان مواطنا لانجلترا التي كانت تمر بمرحلة تطور اجتماعي أكثر تقدمية ، فان رفضه للفروسية من حيث هي طبقة كان أعنف من رفض الكاتب الأسباني ، الذي لايمكن القول ، نظرا الى انتمائه الى أسرة من الفرسان واحترافه للجندية ، انه كان محايدا الحياد كله . ولم يكن الكاتب المسرحي يود أن يتخلى عن المكانة الاجتماعية المتقدمة لأبطاله ، وذلك لأسباب أسلوبية على الأقل : فلابد أن يكونوا أمراء وقوادا وسادة عظاما لكي يقفوا بارزين أمام غيرهم من المخلوقات على خشبة المسرح ، ولابد أن يسقطوا من عاو كاف لكي يتركوا انطباعا عميقا بنفس المقدار عندما تتغير مصائرهم على حين غرة .

كان النظام الملكي ، خلال حكم أسرة تيودور Tudor ، قد تحول الى حكم استبدادي . وكانت طبقة النبلاء قد قضي عليها كلها تقريبا في نهاية حروب الوردتين ، ولكن ملاك الأرض ، والفلاحين ، والطبقة الوسطى من سكان المدن ، كانوا يريدون السلام قبل كل شيء — ولم يكونوا يعبأون بنوع الحكومة التي تحكمهم مادامت قوية الى الحد الذي يحول دون عودة الفوضى . وقبيل ارتقاء اليزابيث العرش أصيبت البلاد مرة أخرى بكارثة الحرب الأهلية ، وبدا أن العداوات الدينية أصبحت أشد حدة مما كانت عليه في أي وقت مضى ، وكانت خزانة الدولة في حالة ميئوس منها ، كما كانت سياستها الخارجية مضطربة ، ولم تكن بمنأى عن الأخطار . وكان مجرد نجاح الملكة في ازاحة بعض هذه الأخطار ، وتجنب بعضها الآخر ، قد ضمن لها قدرا معينا من الشعبية بين قطاعات متعددة من السكان . فبالنسبة الى الطبقات المميزة الفنية كان حكمها يعني ، قبل كل شيء ، أن هذه الطبقات أصبحت محمية من الخطر المهدد بنشوب حركات ثورية تقوم بها المستويات الدنيا من الشعب . كذلك فان جميع المخاوف التي كانت تشعر بها الطبقة الوسطى من زيادة سلطات الملك ، قد أسكتها تأييد الملكية لها في حربها الطبقية . فقد كانت اليزابيث تشجع الاقتصاد الرأسمالي بكل الطرق الممكنة . ذلك لأنها ، شأنها شأن معظم حكام عصرها ، كانت تجد نفسها على الدوام في أزمات مالية ، بل انها أسهمت بنصيب مباشر في الأعمال التي اضطلع بها دريك Drake ورالي Raleigh (*) . وانتفعت الأعمال الاقتصادية الخاصة بقدر من الحماية

(*) السير فرانسس دريك ، والسير وولتر رالي ، من كبار المغامرين الانجليز في عصر اليزابيث ، كان أولهما ملاحا ومكتشفا مشهورا ، وكان الثاني قائدا عسكريا ، وقد اشتركا في الحرب ضد أسبانيا ، وكان لكل منهما دور هام في توسع بريطانيا الاستعماري فيما وراء البحار .

(المترجم)

لم يكن له اي نظير من قبل ، اذ لم تكن الحكومة وحدها ، بل كان التشريع بدوره ، حريصا على رعاية مصالحها (١) . وأخذ الاقتصاد القائم على الاكتساب ينمو دون قيود ، كما أن روح الربح المرتبطة به عمت البلاد جميعها . وأخذ كل شخص لديه مرونة اقتصادية ينغمس في المضاربات. وأصبحت الطبقة الحاكمة الجديدة تتألف من البورجوازية الثرية ومن طبقةالنبلاء ملاك الأرض أو المشتغلين بالصناعة. وكان التعبير عن استقرار المجتمع هو التحالف بين التاج وبين هذه الطبقة الجديدة. ومع ذلك فينبغي ألا يبالغ المرء في تقدير أهمية النفوذ السياسي والعقلي لهذه المستويات الاجتماعية . ذلك لأن البلاط ، الذي كانت الأرستقراطية القديمة لاتزال هي التي تتحكم في أذواقه واتجاهاته ، كان هو مركز الحياة العامة ،وكان التاج يحابي طبقة نبلاء البلاط في مقابل الطبقة الوسطى وملاك الأرض كلما أمكنه أن يفعل ذلك دون ضرر أو خطر . ومن جهة أخرى فان البلاط ذاته كان مؤلفا من أناس ارتفع بعضهم لأول مرة الى مرتبة النبلاء أثناء حكم أسرة التيودور ، وكانت ثروتهم التي أتاحت لهم الارتقاء في المجتمع . وكان الورثة القلائل جدا لطبقة النبلاء القديمة ،وأصحاب الملكيات الزراعية الكبيرة ، على استعداد تام لمصاهرة القطاع الغني المحافظ من الطبقة الوسطى ، وللتعاون معه اقتصاديا . وتمت عملية التسوية الاجتماعية في هذه الحالة ، كما في أوروبا كلها تقريبا ، عن طريق تزاوج أبناء الطبقة الوسطى مع الطبقة الأرستقراطية من جهة ، وعن طريق اشتغال الشبان من أبناء طبقة النبلاء بمهن بورجوازية من جهة أخرى . ومع ذلك فإن ما حدث في انجلترا ، التي كانت الطريقة الثانية هي السائدة فيها ، هو أن طبقة النبلاء هي التي هبطت ، في معظم الأحيان ، الى مستوى الطبقة الوسطى ، وذلك على عكس ما حدث في فرنسا ، التي كان ارتفاع الطبقة الوسطى الى مستوى النبلاء فيها هو الظاهرة السائدة . ففي انجلترا ، ظل العامل الحاسم المتحكم في علاقة الطبقة الوسطى الكبيرة وطبقة كبار الملاك الزراعيين بالتاج هو نجاح الملكية في اعادة النظام ، بعد منازعات دامت قرونا عدة ، وكونها أصبحت الآن على استعداد لضمان سلامة الطبقات المالكة . واصبح مبدأ النظام ، وفكرة السلطة والأمن ، هو أساس نظرة الطبقة الوسطى الى الحياة ، اذ أن الطبقات المالكة أخذت تزداد وعيا بأنه لا شيء أخطر عليها من وجود حكومة ضعيفة ، ومن هدم التسلسل الاجتماعي . ففلسفتها الاجتماعية كانت تتلخص في الشعار : « اذا تزعزعت المرتبة . . . لم يصلح

(1) W. Cunningham : The Growth of English Industry and Commerce in Modern Times : The Mercantile System, 1921, P. 98.

العمل . » (ترويلوس وكريسيدا (*) Troilus & Cressida ١ ، ٣) .
وهذا الخوف من الفوضى يفسر نزعة الولاء للملكية عند شكسبير وكذلك عند معاصريه . ذلك لأن التفكير فى الفوضى يظل يتعقبهم فى كل مكان ، وكان نظام الكون ، وخطر الانحلال الذى يهدد هذا النظام ، موضوعا رئيسيا فى تفكيرهم وكتابتهم (١) . وهم يصورون اضطراب النظام الاجتماعى كما لو كان اختلالا فى الانسجام الكونى ، ويفسرون موسيقى الأفلاك بأنها انشودة النصر للملائكة السلام فى قهرها لعناصر التمرد .

ان شيكسبير ينظر الى العالم من خلال عينى رجل من سكان المدن يتميز بأنه ميسور الحال ، متحرر الذهن على وجه العموم ، شكاك ، يشعر بخيبة الأمل فى نواح معينة . وهو يعرب عن آراء سياسية تتغلغل جذورها فى فكرة حقوق الانسان ، كما يمكننا أن نسميها اليوم . فهو يحمل على كل تعد للسلطة ، وعلى اضطهاد عامة الناس ، ولكنه يحمل أيضا على ما يسميه بغرور الدهماء وانتشائهم بالقوة ، ويدفعه قلقه البورجوازى وخوفه من الفوضى الى اعلاء مبدأ « النظام » فوق كل الاعتبارات الانسانية . ويتفق النقاد المحافظون عادة على أن شيكسبير يحتقر عامة الناس ويكره « حثالة » الشوارع ، على حين أن بعض الاشتراكيين ، الذين يتمنون أن ينادوا به واحداً منهم ، يعتقدون أن المسألة فى هذا الصدد لا يمكن أن تكون مسألة كراهية واحتقار ، وأنه لا يحق للمرء أن يتوقع من شاعر فى القرن السادس عشر أن ينحاز الى جانب الطبقة العاملة كما نفهمها نحن اليوم ، لاسيما وان هذا النوع من الطبقة العاملة « البروليتاريا » ولم يكن له وجود فى ذلك العصر (٢) . أما حجج تولستوى وبرنارد شو ، التى تحاول اثبات أن آراء شيكسبير السياسية هى ذاتها آراء أبطاله الأرستقراطيين — وخاصة آراء كوريولانوس Coriolanus — فليست مقنعة كل الاقناع ، حتى وان كان من الواضح أن شيكسبير يجد متعة خاصة فى ترك عامة الناس يلاقون الاهانات . فعلينا الا ننسى ، فى صدد هذه المسألة الأخيرة ، أن الاهانات كانت تكال لذاتها باندفاع شديد على المسرح فى عصر اليزابيث . ومن المؤكد أن شيكسبير لم يكن يقر

(*) مسرحية لشكسبير مأخوذة عن أصل لاتينى ــ وكان قد أدخلها فى الأدب الانجليزى الشاعر تشوسر (١٣٤٠ ــ ١٤٠٠) فى احدى قصائده الطويلة . وفى مواضع من مسرحية شيكسبير بيان لفلسفة الكون وموقف الانسان منه .

(المترجم)

(1) E.M.W. Tillyard : The Elizabethan World Picture, 1943. P. 12.

(2) T.A. Jackson : «Marx and Shakespeare», — International Literature, 1936 No. 2, P. 91.

كريولانوس على تحيزه ، ولكن الأخطاء المؤسفة التى وقع فيها هـــذا الأرستقراطى لم تقلل من سروره برؤية هذا « الرجل الكريم » . فهوينظر من عل الى الجماهير العريضة من الناس بشعور من السمو يمتزج فيــه الاحتقار والعطف المتسامح ـ كما لاحظ كولريدج من قبل . وان موقفه ليتمشى فى عمومه مع موقف أصحاب النزعة الانسانيـــة ، الذين ردد شيكسبير دون مواربة أوصافهم المأثورة للجماهير « الجاهلة » ، « غـير الناضجة سياسيا » و « المتقلبة » . ولكن المرء يستطيع أن يدرك فورا أن هذه التحفظات لا ترجع الى أصل ثقافى فحسب ، وذلك اذا تذكر أن الأرستقراطية الانجليزية ، التى كانت أوثق ارتباطا بالنزعة الانسانية ، كانت تتخذ من عامة الناس موقفا أكثر فهما وأحسن نية من موقف الطبقة الوسطى ، التى تشكل التطلعات الاقتصادية للبروليتاريا خطرا أقرب بالنسبة اليها . واذا تذكر أن بومونت Beaumont وفلتشر Fletcher اللذين كانا أقرب الى الأرستقراطية من أى شاعر آخر فى عصر شيكسبير ، قد صورا عامة الناس فى صورة أفضل مما فعل معظم كتاب الدراما فى ذلك العصر (١) . ومع ذلك فمهما كان من علو أو هبوط تقدير شكسـبير للصفات العقلية والأخلاقيـــة للجماهير ، ومهما كان من زيادة أو نقص التعاطف الشخصى الذى كان يبديه نحو العوام « الأمناء » « ذوى الرائحة الخبيثة » ، فان من التبسيط المفرط للحقائق أن نصوره بأنه كان مجرد أداة فى يد الرجعية . وقد شخص ماركس وانجلز العامل الحاسم فى حالته بنفس الدقة التى شخصاه بها فى حالة بلزاك . فعلى الرغم من أن موقف شيكسبير وبلزاك معا كان رجعيا فى أساسه ، فان هـــذين الكاتبين كانا من رواد التقدم ، اذ أنهما معا قد أدركا أن الأوضاع التى اكتفى معظم معاصريهما بقبولها فى صمت ، هى فى واقع الأمر أوضاع حرجة لا يمكن الدفاع عنها . ومهما كان رأى شيكسبير فى الملكيـــة ، وفى الطبقة الوسطى ، وعامة الناس ، فان مجرد كونه قد عبر عن نظرة أسيانة الى الحياة ، وعن أعمق درجات التشاؤم ، فى عصر من الارتقاء القومى والازدهار الاقتصادى ، انتفع منه هو ذاته انتفاعا كبيرا ، لدليل على شعوره بالمسئولية الاجتماعية واقتناعه بأن كل شىء فى هذه الجنة الصغيرة لم يكن على خير مايرام . ولا شك فى أنه لم يكن بطبيعته ثوريا أو مناضلا ، ولكنه كان يقف فى نفس الجانب الذى يقف فيه أولئك الذين حالوا دون احياء طبقة النبلاء الاقطاعية بفضل نزعتهم العقلانية السليمة ، كما أصبح بلزاك ، دون تعمد ودون وعى ، واحدا ممن مهدوا الطريق للاشتراكية الحديثة ، عن طريق اماطته اللثام عن نفسية الطبقة الوسطى .

(1) Cf. A.A. Smirnov : Shakespeare. A. Marxist Interpretation. Critics Group Series, 1937, PP. 59-60.

أن الدراما التاريخية لشيكسبير لتوضح بما فيه الكفاية أن هــــذا الكاتب الدرامى لم يكن يقف ، في الصراع بين التاج والطبقــة الوسطى والفلاحين من جانب وبين الأرستقراطية الاقطاعية من جانب آخر ، فى صف المتمردين القساة المتبجحين . فقد كانت اتجاهاته وميوله تربطه بالمستوى الاجتماعى الذى يضم الطبقة الوسطى والأرستقراطيـــة ذات العقلية المتحرره ، التى اتبعت نظرة الطبقة الوسطى ، وكــانت على أية حال تكون جماعة تقدمية ، فى مقابل طبقة النبلاء الاقطاعية القديمة . وربما كانأقرب الشخصيات الىمثله الأعلىهماشخصيتا أنطونيووتيمون، التاجرين الثريين المثقفين الكريمين ، بأخلاقهما المهذبة ومظهرهما الرفيع. فعلى الرغم من تعاطف شيكسبير مع نظرة الطبقة الحاكمة الى الحيــاة ، كان يقف دائما فى صف الحكمة الشعبية السليمة ، والعدالة ، والشعور التلقائى ، حيثما تعارضت فضائل الطبقة الوسطى هـــذه مع الدوافع الغامضة لنزعة رومانتيكية فروسية لاعاقلة ، أو لنــزعة خرافية وصوفية معتمة . وتعد شخصية كورديليا أنقى تجسد لهذه الفضائل وسط بيئتها الاقطاعية (١) . ذلك لأنه مهما كان من علو القيمةالزخرفية التىيعزوها شيكسبير الى الفروسية ، فانه لا يستطيع أن يقنع نفسه بنزعة اللذة الجامحة ، وعبودية البطل العمياء ، والفردية المتطرفة الهوجاء ، التى تتصف بها هذه الطبقة . فالسير چون فولستاف ، والسير توبى بلتش ، والسير أندرو أجيوتشيك Aguecheck هى عنده طفيليات لا حيــاء فيها ، وأخيل وايچاكس وهوتسپير Hotspur طغــاة خاملون مغرورون ، وأفراد أسرة پيرسى ، وجلندوور Glendower ، ومورتيمر ، أنانيــون قساة ــ أما لير Lear فهو طاغية اقطاعى فى دولة تسودها المبادىء الأخلاقية للفروسية البطولية سيادة مطلقة ، ولا توجد فيها فرصة للبقاء أمام أى شىء يتسم بالرقة والعطف والبراءة .

ولقد اعتقد البعض أن من الممكن تكوين صورة كاملة لمفهوم الفروسية عند شيكسبير من طريقة عرضه لشخصية فولستاف . ولكن فولستاف لايمثل الا نمطا واحدا من أنماط الفرسان عند شيكسبير ــ هو الفــارس الذى اقتلعته التطورات الاقتصادية من جذوره ، وأفسده اتخاذهلأسلوب الطبقة الوسطى فى الحياة ، وأصبح انتهازيا منافقا ، وان كان لايزال يود أن يبدو فى صورة شخص نزيه مثالى بطولى . وهو يجمع فى ذاته سمات من شخصية دون كيخوته مع بعض صفات سانكوپانزا ، ولكنــه ليس الا كاريكاتيرا ، على عكس بطل سرڤانتس . وهناك شخصيات أخرى تمثل نمط دون كيخوته بصورة أنقى ، مثل بروتوس ، وهاملت وتيمون ،

(1) Sergei Dinamov : «King Lear». International Literature, 1935, No. 6, P. 61.

وقبل هؤلاء جميعا ، ترويلوس (١) . فهم يشتركون مع دون كيخوته فى مثاليتهم الأخروية ، وفى سذاجتهم وبراءتهم ، والصفة الوحيدة التى تنفرد بها رؤيا شيكسبير هى افاقتهم الفظيعة من الوهم والشقاء المريع الذى ترتب على ادراكهم للحقيقة بعد فوات الأوان .

ولقد كان موقف شيكسبير من الفروسية شديد التعقيد ، كما أنه ليس متسقا كل الاتساق . فهو يحول تدهور الفروسية ، الذى ظل يصفه برضاء تام فى مسرحياته التاريخية ، الى مأساة للمثالية — لا لأنه قد اقترب على أى نحو من المثل الأعلى للفروسية ، بل لأنه أصبح بدوره مقتربا عن الواقع « غير الفروسى » وما يتسم به من ميكافيلية . فقد أصبحت النتائج التى أدت اليها سيطرة المذهب المكيافيلى واضحة للعيان . لقد كان مارلو لايزال مفتونا بمكيافيلى ، ومن الواضح أن شيكسبير الشاب مؤلف سيرة ريتشارد الثالث ، كان أكثر حماسة له من شيكسبير المتأخر الذى أصبحت المكيافيلية فى نظره كابوسا ، كما كانت فى نظر معاصريه . والواقع أن من المستحيل وصف موقف شيكسبير من المشكلات الاجتماعية والسياسية لعصره بطريقة متجانسة ، دون عمل حساب المراحل المتباينة لتطوره . ذلك لأن فلسفته طرأ عليها تغير أدى الى تحول أساسى فى حكمه العام على الموقف الاجتماعى ، وفى مشاعره نحو مختلف قطاعات المجتمع . وقد حدث هذا التغير بوجه خاص فى مطلع القرن السابع عشر ، أى فى الوقت الذى بلغ فيه قمة النضج وأوج النجاح . فقد انهار شعوره السابق بالرضا عن الأوضاع القائمة ، وتفاؤله بالمستقبل . وعلى الرغم من أنه ظل متشبثا بمبدأ النظام ، وتقدير الاستقرار الاجتماعى ، ورفض المثل الأعلى البطولى للفروسية الاقطاعية ، فيبدو أنه لم يعد يثق بالنزعة الاستبدادية المكيافيلية ، وبالاقتصاد الذى يستهدف الكسب بلا هوادة . وقد ربط البعض بين تحول شيكسبير الى التشاؤم وبين مأساة الايرل اسكس التى كان سوثامتن Southampton حامى الشاعر وراعيه ، مشتركا بدوره فيها ، كما رأى البعض ان هذا التغير قد يكون راجعا الى حوادث أخرى مؤسفة فى تاريخ هذه الفترة ، كالعداء بين اليزابيث ومارى استورت ، واضطهاد البيوريتانيين ، وتحول انجلترا التدريجى الى دولة بوليسية ، ونهاية الحكم التحررى نسبيا للملكة اليزابيث ، والاتجاه الجديد نحو الاقطاع فى عهد جيمس الأول ، والوصول الى ذروة الصراع بين الملكية وبين الطبقة الوسطى ذات العقلية البيوريتانية (٢) . وأيا كان الأمر ، فان الأزمة التى مر بها

(1) Cf. Wyndham Lewis : The Lion and the Fox, 1927, P. 237.

(2) Max J. Wolff : Shakespeare, 1908, II, PP. 56-8.

زعزعت توازنه تماما ، وأسفرت عن فلسفة أخلاقية تتجلى بأوضح صورة ممكنة فى احساس الشاعر ، منذ ذلك الحين ، بتعاطف نحو الأشخاص الذين أخفقوا فى حياتهم العامة يزيد على تعاطفه نحو أولئك الذين كان حظهم سعيدا وحياتهم موفقة . فقد كان يشعر بعطف قلبى خاص على بروتوس ، ذلك السياسى المتخبط والانسان العاثر الحظ(١) . وهذا التبدل فى الحكم على الأشخاص لا يكاد يكون من الممكن تفسيره على أساس التغير فى المزاج فحسب ، أو على أساس تجربة شخصية تماما ، أو تصحيح عقلى خالص لآراء سابقة ، بل ان نزوع شيكسبير الى التشاؤم له أسباب تعلو على المجال الفردى ، وتحمل طابع المأساة التاريخية .

ولقد كانت علاقة شيكسبير بجمهور المسرح فى عصره مناظرة لموقفه الاجتماعى فى عمومه . ولكن التغيرات التى طرأت على اتجاهات تعاطفه يمكن تتبعها فى هذا السياق العينى على نحو أيسر مما يمكن تتبعها فى التجريدات العامة . ففى وسعنا أن نقسم حياته الأدبية الى عدة مراحل يسهل التمييز بينها ، وذلك تبعا للمستويات الاجتماعية التى كان يكرس لها اهتماما خاصا ، ولطريقة استرضائه لكل منها . فمؤلف قصائد « ڤينوس وأدونيس » ، وكذلك « لوكريس » ، كان لايزال شاعرا يتمشى مع الذوق السائد المتجه الى النزعة الانسانية ، ويكتب لأوساط البلاط الأرستقراطية ،ويختار الشكل الملحمى وسيلة لتحقيق الشهرة لنفسه ، وذلك تمشيا منه ، كما هو واضح ، مع المفهوم السائد فى البلاط ، الذى كان يرى فى الدراما نوعا أدبيا من المرتبة الثانية . ففى ذلك الحين كان الشعر الغنائى والملحمى هما النوعان الأدبيان المفضلان فى أوساط البلاط المثقفة ، على حين أن الدراما ، التى كانت تلقى اقبالا أوسع من الجمهور ، كانت تعد بالقياس اليها شكلا سوقيا الى حد ما من أشكال التعبير . والواقع أن البلاط فى انجلترا ، كما فى البلاد الأوروبية الأخرى ، كان قد أصبح مركزا للحياة الثقافية بعد نهاية حروب الوردتين ، عندما اقتدت الأرستقراطية الانجليزية بمثيلتيها فى ايطاليا وفرنسا ، وبدات تبدى اهتماما بالأدب . فالأدب الانجليزى فى عصر النهضة كان بلاطيا مبنيا على الهواية ، على خلاف أدب العصور الوسطى ، الذى لم يكن بلاطيا الا جزئيا ، وكان الكتاب المحترفون هم أهم القائمين به . ولقد كان أدباء مثل ويات Wyatt وسارى Surrey وسدنى Sidney هواة مثقفين ، ولكن

(1) Cf. John Palmer : Political Characters of Shakespeare, 1945, P. VIII.

معظم الكتاب المحترفين فى ذلك العصر كانوا بدورهم خاضعين لنفوذ الارستقراطيين المثقفين . أما عن أصل هؤلاء الادباء ، فانا نعلم أن مارلو كان ابن اسكافى ، وپيل Peele ابن صائغ فضة ، وديكر Dekker ابن خياط ، وان بن جونسون احترف فى البداية مهنة أبيه وأصبح بناء . ومع ذلك فان جزءا ضئيلا نسبيا من الكتاب هم الذين كانوا ينتمون الى المستويات الدنيا فى المجتمع ، بينما الأغلبية كانت تنبثق من ملاك الأرض ، ومن طبقات الموظفين والتجار والأثرياء (١) . ومن المحال أن يكون هناك أدب أكثر خضوعا لطبقة معينة فى أصله واتجاهه من الأدب الاليزابيثى ، الذى كان الغرض الرئيسى منه هو تدريب نبلاء حقيقيين ، والذى كان يجتذب قبل كل شىء تلك الأوساط التى يهمها تحقيق هذا الهدف . ولقد وجد البعض غرابة فى أن تعزى كل هذه الأهمية الى عراقة الأصل والمظهر فى عصر كانت فيه الأرستقراطية القديمة قد تلاشت الى حد بعيد ، وكانت فيه الأرستقراطية الجديدة لاتزال حتى عهد قريب جزءا من الطبقة الوسطى (٢) . غير أن من الحقائق المعروفة أن حداثة نعمة أفراد أية طبقة أرستقراطية كثيرا ما تكون هى بعينها العلة التى تفسر تقعرهم ومبالغتهم فى الادعاءات التى يتظاهرون بها أمام نظرائهم . فالثقافة الأدبية كانت من أهم الصفات التى ينتظر من الشخص الكريم الأصل أن يكتسبها فى عصر اليزابيث . وقد أصبح الادب عندئذ هو الاتجاه المفضل لدى هذه الطبقات ، كما أصبح من حسن المظهر أن يتحدث المرء فى الشعر ويناقش المشكلات الأدبية . وانتقل الأسلوب المصطنع للشعر العصرى الى مجال المحادثات العادية ، وأصبحت الملكة ذاتها تتحدث بهذا الأسلوب المتكلف ، بل أصبح عدم التحدث به يعد علامة على وضاعة الأصل لا تقل وضوحا عن عدم القدرة على التحدث بالفرنسية (٣) . وصار الأدب لعبة من الألعاب التى تتسلى بها الجماعات . وكانت الأشعار الملحمية ، والغنائية بوجه خاص ، وكذلك عدد لا حصر له من القصائد القصيرة من نوع « السونيت sonnet » والأغانى التى يؤلفها هواة مثقفون ، تتداول مخطوطة من يد الى يد . فهى لم تكن تطبع ، تأكيدا لحقيقة أن مؤلفها ليس كاتبا محترفا يعرض اعماله للبيع ، ولكونه يرغب فى جعل توزيعها محدودا منذ البداية .

---

(1) Phoebe Sheaven : The Literary Profession in the Elizabethan Age, 1909, P. 160.

(2) David Daiches : Literature and Society, 1938, P. 90.

(3) John Richard Green : A Short Hist. of the English People, 1936, P. 400.

فى هذه الاوساط الاجتماعية كان الشاعر الغنائى أو الملحمى يلقى، حتى بين الكتاب المحترفين ، تقديرا اعظم مما يلقاه الكاتب الدرامى . ففى استطاعته العثور على سيد يرعاه بسهولة اكبر ، كما انه يستطيع الاعتماد على مزيد من العون السخى . ومع ذلك فان معيشة مؤلف الدراما ، الذى يكتب للمسارح العامة التى كانت لها شعبية كبيرة بين كل طبقات المجتمع . كانت اضمن من معيشة الكتاب المعتمدين على راع واحد . صـــحيح أن المسرحيات لم تكن فى ذاتهـــا تدر ربحا كبـيرا ، فشيكسبير لم يكتسب ثروته من عمله كمؤلف مسرحى ، بل من عمله كشريك فى ملكيه مسرح) ، ومع ذلك فان الطلب المستمر كان يضمن دخلا منتظما . ومن هنا كان كل كتاب ذلك العصر يشتغلون للمسرح وقتا معينا على الاقل ، وكلهم جربوا حظهم فى المسرح ، وان كان الكثير منهم قد فعلوا ذلك كارهين ــ وهو أمر أدعى الى استلفات النظر اذا علمنا أن أصـــل المسرح الاليزابيثى يرجع ، جزئيا ، الى الحيـــاة ذات الطابع البلاطى أو شبه البلاطى التى كانت تحياها الأسرة الكبيرة . وكان الممثلون الذين يجوبون البلاد ، وأولئك المستقرون فى لندن ، يستمدون مباشرة من المهرجين والمضحكين الذين كانوا يشتغلون من قبل فى بيوت هذه الأسر . فقد كان لدى أسر السادة العظام عند نهاية العصـــور الوسطى ممثلوها الخصوصيون ــ الذين كانوا يشتغلون بصفة دائمة أو مؤقتة ــ مثلما كان لها شـــعراء المنســـتريل الخصوصيون ، ومن الجائز أن أولئك وهؤلاء كانوا فى الأصل شـــيئا واحدا . وكان هؤلاء يقومون فى مناسبات الاحتفالات ــ ولا سيما فى عيد ميـلاد المسيح (الكريسماس) والحفلات العائلية ، وخاصة حفلات الزفاف ــ بأداء تمثيليات كتبت خصيصا لهذه المناسبة . وكانوا يرتدون زى الخدم الرسمى ويضعون على ملابسهم شعار سادتهم ، شأنهم تماما شأن بقية التابعين والخدم . وظل المظهر الخارجى لعلاقة الخدمة هذه ملازما لهم حتى عنـــدما قام شـــعراء المنستريل والمقلـــدون المنزليون بتنظيم أنفسهم فى فرق مستقلة من الممثلين . فقـــد كانت رعاية سادتهم القدماء تحميهم من عداوة سلطات المدينة ، وتضمن لهم دخلا اضافيا . وكان حاميهم يدفع لهم أجرا سنويا بسيطا ، ومبلغا اضافيا لقاء خدماتهم ، كلما أراد تنظيم حفل مسرحى لمناسبة عائلية (١) . وهكذا فان ممثـــلى العائلات والبلاط هؤلاء كانوا يؤلفون حلقة الاتصال المباشرة بين شعراء المنستريل والمقلدين فى العصور الوسطى ، وبين الممثلين المحترفين فى العصر الحديث . وعندما أخـــذت الأسر القـــديمة تختفى بالتدريج ،

(1) E.K. Chambers: The Elizabethan Stage, 1923.

وأخذت البيوت العظيمة تتفكك ، أصبح على الممثلين أن يقفوا على أرجلهم ، غير أن النمو السريع لمدينة لندن ، ومركزية البلاط والحياة الثقافية فى ظل حكم أسرة تيودور كان هو الحافز الحاسم على تكوين فرق مسرحية منظمة (١) .

وفى العصر الاليزابيثى بدأت عملية البحث الملهوف عن السادة الراعين . وأصبح اهداء كتاب ودفع مقابل عن هذا الشرف صفقة مألوفة تحدث من آن لآخر دون أن يكون معناها وجود أدنى اتصال بين المؤلف والسيد الراعى ، أو أى احترام حقيقى من الأول للثانى . وأخذ المؤلفون يتبارون فى كيل المدائح على صفحات الاهداء ، التى كانوا فى كثير من الأحيان يوجهونها الى أشخاص غرباء عنهم تماما . وخلال ذلك أخذ السادة الراعون أنفسهم يزدادون بخلا ، وأخذت عطاياهم تصبح أقل انتظاما . وأخذت العلاقة الأبوية القديمة بين السيد وصنيعته تسير فى طريق الانحلال (٢) . وقد انتهز شيكسبير بدوره هذه الفرصة لتحويل مواهبه الى ميدان المسرح . ومن الصعب القول ان كان قد فعل ذلك فى البداية نظرا الى ما يتيحه المسرح من ضمان أعظم ، أم لأن الاحترام الذى يبديه الناس للمسرح كان قد ازداد فى هذه الأثناء ، ولأن اهتماماته وميوله كانت قد تحولت من الدائرة الضيقة للأرستقراطيين الى جماهير أوسع — ومن الجائز أن هذه العوامل كلها قد تضافرت لكى تجعله يتخذ قراره . ويمثل هذا التحول الى المسرح بداية المرحلة الثانية فى تطور شيكسبير الفنى . فلم تعد الأعمال التى يكتبها الآن تحمل ذلك الطابع الكلاسيكى والشاعرى المصطنع لمؤلفاته الأولى ، وان كانت قد ظلت متفقة مع أذواق الطبقات العليا . وهى تتألف ، من جهة ، من سير مجيدة ، ومسرحيات تاريخية وسياسية عظيمة ، تمجد فيها فكرة الملكية ، ومن جهة أخرى من كوميديات خفيفة ذات طابع رومانتيكى مشرق تتحرك عامرة بالتفاؤل وحب الحياة ، غير مكترثة بمتاعب المعيشة اليومية ، فى عالم خيالى محض . وحوالى نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر بدأت المرحلة الأخيرة ، التراجيدية ، فى تطور شيكسبير . فى هذه المرحلة تخلى الشاعر تماما عن الأسلوب المتكلف الرنان ، وعن الرومانتيكية العابثة للطبقات العليا للمجتمع ، ولكن يبدو أنه اغترب أيضا عن الطبقات المتوسطة . فهو يكتب تراجيدياته للجمهور المختلط الكبير لمسارح لندن ، دون مراعاة لطبقة خاصة . ولم يعد هناك أثر للخفة والمرح

(1) C.J. Sisson : «The Theatres and Companies». In «A Companion to Shakespeare Studies», edited by H. Granville - Barker and G.B. Harrison, 1944, P. 11.
(2) Ph. Seavyn, op. cit., PP. 10-12, 21-2, 29.

القديم ، بل ان ما نسمى بالكوميديات فى هذه الفترة حافلة بالحزن ، ثم تلت ذلك الفترة الاخيره من تطور الشاعر ، وهى فترة استسلام وهدوء قانع ، كان يكتب فيها كوميديات تراجيدية تغلب عليها مرة أخرى الروح الرومانتيكية . وفى هذه الفترة ازداد شيكسبير تباعدا عن الطبقة الوسطى ، التى أخذ قصر نظرها وضيق أفقها يزداد يوما بعد يوم ، نتيجة لنزعتها البيوريتانية . وأخذت هجمات السلطات السياسية والكنسية على المسرح تزداد عنفا ، وأصبح للممثلين والكتاب الدراميين مرة أخرى رعاتهم وحماتهم فى أوساط البلاط والنبلاء ، وأخذوا يزدادون تكيفا مع أذواقهم . وأصبح الاتجاه الذى يمثله بومونت Beaumont وفلتشر هو المنتصر ، وسار شيكسبير نفسه فى هذا الاتجاه الى حد ما . فأخذ يكتب مرة أخرى مسرحيات تغلب عليها العناصر الرومانتيكية المغرقة فى الخيال ، تذكر المرء فى نواح متعددة بعروض البلاط وحفلاته المسرحية التنكرية . وقبل وفاة شيكسبير بخمس سنوات ، عندما كان فى أوج تطوره ، اعتزل المسرح ، وكف عن كتابة المسرحيات . فهل كان أسمى عمل درامى قدر لشاعر أن يبدعه ، هو هدية القدر لرجل كان يريد فى البداية أن يقدم الى مؤسسته المسرحية سلعا قابلة للبيع ، ثم توقف عن الانتاج عندما ضمن لنفسه ولأسرته معيشة مستقرة لا يضطر فيها الى الجرى وراء لقمة العيش ، أم أنه كان من ابداع شاعر توقف عن الكتابة عندما أحس بأنه لم يعد هناك جمهور يستحق أن يكتب له ؟

أيا كانت اجابة المرء عن هذا اسؤال ، وسواء اعتقد أن شيكسبير ترك المسرح لأنه أصبح متخما، أم لأنه كان مشمئزا ، فان هناك شيئا واحد مؤكدا : هوأنه كان خلال الجزء الأكبر من حياته المسرحية يرتبط بجمهوره فى علاقة ايجابية الى حد بعيد ، حتى على الرغم من أنه كان أكثر ميلا الى قطاعات معينة من هذا الجمهور كانت تختلف تبعا للمراحل المختلفة فى تطوره ، وانتهى به الأمر الى أن أصبح عاجزا عن الاندماج الكامل فى أى قطاع منها . وعلى أية حال فقد كان شيكسبير هو الشاعر العظيم الأول ، ان لم يكن الأوحد ، فى تاريخ المسرح ، الذى اجتذب جمهورا عريضا يضم كل مستويات المجتمع تقريبا ، وحاز رضاء تاما من هذا الجمهور . ففى حالة التراجيديا اليونانية ، لا يستطيع المرء تقدير تأثيرها الجمالى الكامن ، نظرا الى تعقدها المفرط ، والى الكثرة الهائلة فى عدد العوامل المتباينة التى أدت بالجمهور الى الاهتمام بها . فقد كان للدوافع الدينية والسياسية دور لايقل أهمية ، فى ترحيب الجمهور بها، عن دور الدوافع الفنية ، ونظرا الى أن الدخول فيها كان قاصرا على من كانوا يستمتعون بالحقوق الكاملة للمواطن ، فان جمهورها كان أكثر

تجانسا من جمهور المسرح فى عصر اليزابيث . وفضلا عن ذلك فان الأداء فيها كان يتخذ شكل احتفالات قليلة نسبيا ، بحيث لم يحدث أبدا اختبار حقيقى لقدرتها على جذب الجماهير العريضة . كذلك فان الدراما فى العصر الوسيط ، التى كانت الظروف الخارجية لأدائها مشابهة لظروف الدراما فى عصر اليزابيث ، لم تكن لديها أعمال هامة بحق لكى تعرضها . وعلى ذلك فان شعبيتها بين الجماهير لا تشكل بالنسبة الى الدراسة الاجتماعية للفن مشكلة تناظر ما تمثله الدراما الشكسبيرية . ومع ذلك فان المشكلة الحقيقية فى حالة شكسبير لا تنحصر فى أنه هو ، أعظم كتاب عصره ، كان فى الوقت ذاته أكثر مؤلفى الدراما شعبية ، وفى أن المسرحيات التى تلقى بيننا اليوم أعظم النجاح كانت تلقى أيضا أعظم نجاح بين معاصريه (١) ، بل ان المشكلة هى أن حكم الجماهير العريضة من الناس كان فى هذه المرة أصح من حكم الطبقات المثقفة والعارفين الذواقين . فلقد بلغت شهرة شيكسبير الأدبية ذروتها حوالى عام ١٥٩٨ ، وأخذت تتناقص منذ نفس اللحظة التى كان قد بلغ فيها أوج نضجه ، ولكن جمهور المسرح ظل على ولائه له ، ودعم مركزه الفريد ، الذى لا ينافسه فيه أحد ، والذى كان قد وصل اليه فى الفترة السابقة .

ولقد اعترض البعض على الافتراض القائل ان مسرح شيكسبير مسرح جماهيرى بالمعنى الحديث ، فاشاروا الى أن قاعات المسرح فى ذلك العصر كانت قليلة السعة نسبيا (٢) . ومع ذلك فان صغر المسارح ، الذى يعوضه تكرار الحفلات يوميا ، لا يغير من حقيقة أن مشاهديها كانوا يتألفون من أشد المستويات تباينا بين سكان لندن . وعلى الرغم من أن المترددين على مقاعد المؤخرة لم يكونوا أصحاب الأمر والنهى فى المسرح ، فانهم كانوا بالفعل هناك ، ولم يكن من الممكن تجاهلهم فى أى ظرف من الظروف . وفضلا عن ذلك فانهم كانوا يقبلون عليه بأعداد كبيرة نسبيا . فمع أن الطبقات العليا كانت ممثلة بعدد يتجاوز نسبتها الفعلية الى مجموع السكان ، فان الطبقات العاملة ، التى كانت تؤلف الأغلبية الساحقة من سكان المدينة ، كانوا هم أغلبية النظارة ، على الرغم من أن العدد الذى يمثلهم كان أقل مما تسمح به نسبتهم . كذلك فاننا نستطيع أن نستخلص هذه النتيجة لو تأملنا أسعار الدخول التى كانت تتمشى أساسا مع المقدرة المالية لهؤلاء الناس (٣) . وعلى أية حال فان الجمهور الذى كان يواجه شيكسبير كان خليطا ، سواء من وجهة النظر الاقتصادية أو من وجهة

---

(1) Alfred Harbage : Shakespeare's Audience, 1941, P. 136.

(2) J. Dover Wilson : The Essential Shakespeare, 1943, P. 30.

(3) A. Harbage, op. cit., P. 90.

النظر الطبقية والتعليمية : اذ كان يضم جمهور الصالونات ، الذى يمثل الطبقة العليا المثقفة ، وأفراد الطبقة الوسطى الذين لم يكـونوا مثقفين ثقافة عالية ، ولم يكونوا فى الوقت ذاته بعيدين كل البعدعن التهذيب. وحتى لو لم يكن النظارة الذين كانوا يملأون مسارح لندن فيعصر اليزابيث هم جمهور المسارح الهزلية المتجولة ، فانهم كانوا لا يزالون جمهور مسرح شعبى بالمعنى الشامل الذى كان الرومانتيكيون يفهمون به هذا اللفظ • فهل كان الجمع بين المستوى الرفيع وبين الشعبية فى دراما شيكسبير قائما على علاقة داخلية وثيقة ، أم على مجرد سوء فهم ؟ يبدو ، على أية حال ، أن الجمهور فى مسرحيات شيكسبير لم يكن يستمتع بالمؤثرات المسرحية العنيفة وحدها ، وبالحوادث الوحشية الدامية ،والنكات الخشنة والمساجلات الطويلة ، بل كان يستمتع أيضا بالتفاصيل الشاعرية الأرق والأعمق ، ولو لم يكن الأمر كذلك لما سمح لهذه الفقرات بأن تشغل كل هذا الحيز • ومن الجائز بطبيعة الحال أن جمهور مؤخرة المسرح لم يكن يفهم من هذه الفقرات الا لهجاتها واتجاهها العام ، كما يحدث بالفعل فى جمهور بسيط يحب المسرح • غير أن هذه مشكلات عقيمة لا تحل • كذلك فليس ثمة أهمية للسؤال عما اذا كان ضمير شيكسبير الفنى كان راضيا أم كارها حين استخدم التأثيرات التى يبدو أنه التجأ اليها لمجرد ارضاء القطاع الأقل تدقيقا فى جمهوره . فلا يمكن أن تكون الفوارق الثقافية بين مختلف مستويات الجمهور قد بلغت من الشدة ما يسمح لنا بافتراض أن تفضيل مناظر القتال بالأيدى والنكات البذيئة كان قاصرا على الجزء الأقل ثقافة من الجمهور • أما هجمات شيكسبير على جمهور المؤخرة فهى مضللة ، اذ لا جدال فى أنها كانت مقترنة بشىء من التصنع ، كما أن من الجائز أن الرغبة فى تملق القطاع الأكثر تهذيبا من الجمهور كان له دور فيها (١) . كذلك يبدو أن الفرق بين المسارح « العامة » « والخاصة» لم يكن له تلك الأهمية التى افترضها البعض . فقد لقيت « هاملت » نفس القدر من النجاح فى كليهما ، وكان جمهور النوعين معا غير مكترث على الاطلاق بقواعد الدراما الكلاسيكية (٢) • ومع ذلك فعلى المرء ألا يميز تمييزا قاطعا بين ما نعنيه نحن بالضمير الفنى وبين الشروط الموضوعية الضرورية لمسرحه ، كما حدث مرارا فى المؤلفات النقدية السابقة عن شيكسبير (٣) • فشيكسبير لم يكن يكتب مسرحياته لأنه يريد تسجيل

(1) C.J. Sisson, loc. cit., P. 39.

(2) H. I.C. Grierson : Cross Currents in English Lit. of the 17th Cent., 1929, P. 173 — A.C. Bradley : Shakespeare's Theatre and Audience, 1909, P. 364.

(3) Cf. Robert Bridges : «On the Influence of the Audience». In «The Works of Shakespeare». Shakespeare Head Press, vol. X, 1907.

تجربة أو حل مشكلة ، ولم يكن يبدأ بالاهتداء الى فكرة رئيسية ثم يبحث عن قالب مناسب وعن الطريقة الممكنة لأدائها علنا ، بل كان الطلب يأتى أولا ثم يحاول هو تلبيته • فهو يكتب مسرحياته لأن مسرحه فى حاجة اليها • ولكن على الرغم من ارتباط شيكسبير الوثيق بالمسرح الحى،فعلى المرء ألا يبالغ فى النظرية التى تؤكد قيمة مؤلفاته بوصفها «مسرحا جيدا•» فمن الصحيح كل الصحة أن مسرحياته كانت موجهة قبل كل شىء لجمهور مسرحى ، ولكنه كان يكتب أيضا فى عصر نزعة انسانية كانت قراءة الكتب فيه شائعة الى أبعد حد • وقد لاحظ البعض أنه اذا كان الوقت المعتاد للعرض المسرحى هو ساعتان ونصف ، فان معظم مسرحيات شيكسبير كانت أطول من أن تؤدى بدون اختصارات • (فهل كانت أعظم الفقرات قيمة هى التى تختصر فى العروض المسرحية ؟) والتفسير الواضح لطول هذه المسرحيات هو أن الشاعر لم يكن يفكر فقط فى المسرح وهو يكتبها ، بل كان يفكر أيضا فى نشرها على صورة كتب (١) . وعلى أية حال فان الصبغة الرومانتيكية تتجلى بصورة متساوية فى كلا المفهومين : ذلك الذى يعزو كل عظمة شيكسبير الى كون مسرحياته قد كتبها صانع محترف ليلبى بها طلبات المسرح المباشرة ، والى الأساس الشعبى لفنه ، وكذلك المفهوم الآخر الذى يرى أن كل ما تنطوى عليه مسرحياته من عناصر مبتذلة ، مهملة ، منعدمة الذوق ، انما كان استرضاء وتنازلا منه للجماهير العريضة من الناس .

ان تفسير عظمة شيكسبير من خلال مفاهيم علم الاجتماع لا يقل صعوبة عن تفسير الامتياز الفنى عموما على هذا الأساس • ومع ذلك فلابد أن يكون من الممكن ايجاد تفسير لوجود مسرح شعبى فى عصر شيكسبير ، يضم أشد قطاعات المجتمع اختلافا ، ويجمع بينها فى الاستمتاع بنفس الأعمال . ولقد كان شيكسبير ، شأنه شأن معظم كتاب الدراما فى عصره ، غير مكترث على الاطلاق بالمشكلات الدينية . ولا يمكن القول ان جمهوره كان لديه احساس بالتضامن الاجتماعى • فالشعور بالوحدة القومية كان لا يزال فى بداياته الأولى ، ولم يكن له بعد تأثير فى الحياة الثقافية . والعامل الوحيد الذى كان يتيح توحيد مختلف مستويات المجتمع فى المسرح ، هو الطابع الدينامى للحياة الاجتماعية ، الذى أدى الى جعل الحدود الفاصلة بين الطبقات فى حالة تغير مستمر ، وأتاح للفرد الانتقال من فئة الى أخرى ، وان لم يكن قد أزال الفوارق الموضوعية • فالانقسام بين الفئات الاجتماعية المختلفة كان أقل حدة فى انجلترا فى

(1) L.L. Schuecking : Die Charakterprobleme bei Shakespeare, 1932, 3rd edit., P. 13.

عصر اليزابيث منه في أي مكان آخر من أوروبا الغربية ، والأهم من ذلك أن الفوارق الثقافية كانت أقل فيها مما كانت مثلا في ايطاليا خلال عصر النهضة ، حيث أدت النزعة الانسانية الى وضع حدود فاصلة بين مختلف قطاعات المجتمع أشد حدة من تلك التي كانت موجودة في انجلترا في عصر اليزابيث • ذلك لأنه ، على الرغم من تشابه البناء الاقتصادى والاجتماعي بين انجلترا وهذه البلدان ، فان انجلترا كانت بلدا « أكثر شبابا » • وعلى ذلك فلم يكن من الممكن أن تزدهر في ايطاليا أية مؤسسة ثقافية تتسم بشمول مماثل لشمول المسرح الانجليزى • ذلك لأن هذا المسرح كان حصيلة عملية تسوية levelling للأذهان لم يكن لها نظير خارج انجلترا • وفي هذا الصدد نجد أن تشبيه المسرح الاليزابيثى بالسينما ، وهو التشبيه الذى بولغ فيه في كثير من الأحيان ، كان مفيدا بحق • فالناس يذهبون الى السينما لمشاهدة فيلم ، وسواء أكانوا مثقفين أم غير مثقفين ، فانهم جميعا يعلمون ما ينبغى عليهم أن يتوقعوه • أما في حالة المسرحية ، فان الأمر لم يعد كذلك اليوم • ولكن الناس كانوا يذهبون الى المسرح في عصر اليزابيث بنفس الطريقة التى نذهب بها الى السينما اليوم ، وكانوا يتفقون أساسا فيما يتوقعونه من الأداء ، مهما اختلفت حاجاتهم العقلية في غير ذلك من الأمور • وهكذا فان المعيار المشترك ، معيار التسلية والتأثير في النفس ، الذى كان شائعا بين مختلف مستويات المجتمع ، جعل فن شيكسبير ممكنا ، وان لم يكن هو الذى خلق هذا الفن ، وهو قد تحكم في طابعه الخاص ، وان لم يكن قد تحكم في مستواه وقيمته •

والواقع أن البناء السياسى والاجتماعى لهذه الفترة لم يكن له دور في تحديد مضمون الدراما الشكسبيرية واتجاهها فحسب ، بل في تحديد شكلها أيضا • وقد انبثق هذا البناء من التجربة الأساسية للواقعية السياسية — أعنى من التجربة التى أثبتت أن الفكرة الخالصة ، النقية ، التى لا تعرف تراجعا ، لا يمكن تحقيقها على هذه الأرض ، وأن من الواجب التضحية بنقاء الفكرة في سبيل الواقع ، والا ظل الواقع غير متأثر بالفكرة • ولم تكن تلك بالطبع أول مرة اكتشفت فيها ثنائية عالم الأفكار وعالم الظواهر ، اذ أن هذه الثنائية كانت معروفة للعصور الوسطى وللعصر الكلاسيكى القديم • غير أن هذا التعارض كان غريبا الغرابة كلها عن ملاحم هوميروس ، بل ان التراجيديا اليونانية لم تكن تعالج الصراع بين هذين العالمين معالجة حقيقية ، وانما كانت تصف الموقف الذى يجد فيه الفانون أنفسهم نتيجة لتدخل القوى الالهية . فهنا لا ينشأ التعقد التراجيدى نتيجة لشعور البطل بحنين الى حياة أصدق ، ولا يؤدى بحال الى اقترابه من عالم الأفكار ، والى تغلغل الفكرة فيه بمزيد من العمق • بل ان أفلاطون ذاته ، الذي لم يقتصر علي معرفة التضاد بين الفكرة أو المثال وبين الواقع ،

بل جعل منه المبدأ الأساسى فى مذهبه ، لم يجعل بين المجالين اتصالا مباشرا • فالمثالى ذو العقلية الأرستقراطية يظل فى حالة تأمل سلبى للواقع ، وينتقل بالفكرة الى مجال قصى لا يمكن قياسه أو الاقتراب منه• وقد أحست العصور الوسطى بالتضاد بين هذا العالم والعالم الآخر ، وبين الحياة الجسمية والروحية ، وبين كمال الوجود وعدم اكتماله ـ أحست به على نحو أعمق مما شعر به أى عصر سابق أو لاحق ، ولكن الشعور بهذا التضاد لم يؤد الى صراع تراجيدى لدى انسان العصور الوسطى • فالقديس يعزف عن العالم ، ولا يسعى الى تحقيق ما هو الهى فى الأرض، وانما يعد نفسه لكى يحيا فى الله • وتقضى تعاليم الكنيسة بأن مهمة العالم ليست الارتقاء الى الحقيقة العلوية ، وانما هى أن يكون موطىء قدم الله • ففى نظر العصور الوسطى لم يكن من الممكن وجود تعارض أو صراع مع الله ، بل ان كل ما هو ممكن هو وجود انفصال عنه بدرجات متفاوتة • أما وجهة النظر الأخلاقية التى تحاول تبرير التضاد مع الفكرة الالهية ، وتحقيق الاعتراف بصوت العالم فى مقابل صوت السماء ، فانها تعد هراء محضا فى نظر فلسفة العصور الوسطى • هذه العوامل توضح سبب عدم وجود تراجيديا فى العصور الوسطى ، وسبب الاختلاف الأساسى بين التراجيديا اليونانية وبين ما نطلق عليه اسم الدراما ذات الحل التراجيدى• فقالب الدراما التراجيدية الذى يطابق مفهومنا الحديث لم يكتشف لأول مرة الا فى عصر الواقعية السياسية ، الذى نقل الصراع الدرامى من السلوك ذاته الى روح البطل . ذلك لأن العصر الذى يتمكن من فهم المشكلات التى ينطوى عليها السلوك المرتكز على الواقع المباشر ، هو وحده الذى يستطيع أن يعزو قيمة أخلاقية الى الموقف الذى يعمل حسابا لمقتضيات العالم ، وان كان معاديا للأفكار .

ولقد كانت المذاهب الأخلاقية المتأخرة فى العصور الوسطى تمثل مرحلة الانتقال من أسرار العصور الوسطى غير التراجيدية وغير الدرامية الى تراجيديات العصر الحديث • فهى أول تعبير عن الصراع الروحى الذى تصاعدت به الدراما فى عصر اليزابيث حتى جعلت منه صراعا تراجيديا للضمير (١) . أما المعانى الرئيسية التى أضافها شيكسبير ومعاصروه الى وصف هذا الصراع الروحى ، فهى حتمية الصراع ، واستحالة حله فى نهاية الأمر ، والانتصار الأخلاقى للبطل وسط الكارثة • وكان أول ما أتاح هذا الانتصار هو مفهوم المصير الحديث ، الذى يختلف أساسا عن الفكرة الكلاسيكية فى أن البطل التراجيدى يؤكد مصيره ويقبله على أنه شىء له دلالته ومعناه الكامن • فالمصير لا يصبح تراجيديا أو أسيانا بالمعنى

(1) Cf. Allardyce Nicoll : British Drama, 1945, 3rd edit., P. 42.

الحديث الا لكونه يقبل . وان التشابه العقلي بين فكرة التراجيديا هذه وبين الفكرة البروتستانتية في القدر المكتوب (أو الجبر) لهو تشابه لا تخطئه العين ، وحتى لو لم يكن هناك اعتماد مباشر ، فان هذه على الأقل حالة من حالات التوازى فى تاريخ الأفكار ، يترتب عليها أن يكون ظهور أول بوادر التراجيديا الحديثة فى نفس الوقت الذى حدث فيه الاصلاح الدينى ، أمرا له دلالته الحقيقية .

ولقد كانت توجد ، فى عصر النهضة والمانرزم ، ثلاثة انواع للمسرح فى البلاد الأوروبية المتمدينة ، كانت مستقلة بدرجات متفاوتة : (١) المسرحية الدينية ، التى انتهى عهدها فى كل البلدان ما عدا أسبانيا . (٢) والمسرحية الثقافية، التى انتشرت فى كل مكان بانتشار النزعة الانسانية ، ولكنها لم تصبح شعبية فى أى موضع ، (٣) والمسرح الشعبى ، الذى خلق عددا من القوالب المختلفة ، يتفاوت مابين « كوميديا الصنعة commedia dell'arte» والدراما الشيكسبيرية التى تقترب من الأدب بدرجات متفاوتة ، ولكنها لاتفقد أبدا اتصالها بمسرح العصور الوسطى. وقد أدخلت دراما النزعة الانسانية ثلاثة تجديدات هامة : فهى قد حولت مسرحية العصور الوسطى ، التى كانت تتألف أساسا من الاستعراضات والحركات الصامتة pantomime ، الى عمل من الفن الأدبى ، وهى قد فصلت خشبة المسرح عن صالة العرض لكى تزيد من تأثير الايهام illusion ، وأخيرا فانها ركزت حركات الممثلين مكانيا وزمانيا — أى أنها استعاضت عن المبالغة الملحمية للعصور الوسطى بالتركيز الدرامى لعصر النهضة (١) . ولم يأخذ شيكسبير ، من هذه التجديدات ، الا بالأول ، ولكنه احتفظ الى حد ما بالاتصال الذى كان قائما فى العصور الوسطى بين خشبة المسرح وصالة العرض ، وكذلك بالاتساع الملحمى للدراما الدينية ، فضلا عن مرونة الحركات التمثيلية . وقد كان فى هذا الصدد أقل تقدمية من مؤلفى الدراما من أدباء النزعة الانسانية ، ولهذا السبب بدوره لم يكن له خلفاء حقيقيون فى الأدب الدرامى الحديث . ذلك لأن التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية ، والدراما البورجوازية فى القرن الثامن عشر ، وكذلك دراما النزعة الكلاسيكية الألمانية ، فضلا عن المسرح الذى يسير فى اتجاه النزعة الطبيعية فى القرن التاسع عشر ، ابتداء من سكريب Scribe ودوما الابن Dumas الى ابسن وشو — كل هذه كانت ، من الناحية الشكلية على الأقل ، أقرب الى دراما النزعة الانسانية منها الى ذلك النوع الشيكسبيرى من المسرحية ، الذى كان

(1) Cf. Hennig Brinkmann : Anfaenge des modernen Dramas in Deutschland, 1933, P. 21.

تركيبه غير محكم ، وكان الايهام الذى تحدثه فيه المناظر بسيطا الى حد ما • ولم يحدث رجوع حقيقى الى اتخاذ القالب الشيكسبيرى الا بعد ظهور الفيلم السينمائى • وبطبيعة الحال فان جزءا فقط من عناصر هذا القالب هو الذى احتفظ به في هذه الحالة ـ ولا سيما الأسلوب التراكمى فى التأليف ، والانفصال فى حركة التمثيل ، والتغيرات المفاجئة للمنظر ، ومعالجة المكان والزمان بطريقة حرة شديدة التنوع • ومع ذلك فلا يمكن أن يكون الفيلم أكثر أو أقل حرصا من الدراما الحديثة على القضاء على الايهام الذى تحدثه المناظر المسرحية • وهكذا فان التراث المسرحى الذى كان شائعا فى العصور الوسطى ، والذى كان لا يزال حيا عند شيكسبير ومعاصريه ، قد هدم على يد النزعة الانسانية ، والمانرزم ، والباروك ـ ولم تبق من آثاره عند مؤلفى الدراما اللاحقين الا ذكريات فحسب ، ومن الواضح أنه لا يوجد اتصال عقلى بين شيكسبير وبين أوجه الفيلم التى تذكرنا بهذا التراث • فهذه الأخيرة انما ترجع الى الامكانات التى يتيحها أسلوب تكنيكى قادر على حل الصعوبات التى تجاهلها مسرح شيكسبير بسذاجة وغفلة •

ولقد كانت اخص مميزات مسرح شكسبير ، من وجهة النظر الأسلوبية، هى الجمع بين التراث الجماهيرى وبين تجنب الاتجاه المؤدى الى «الدراما المنزلية domestic drama » . فهو ، على خلاف معظم معاصريه ، لايستمد شخصياته الرئيسية من شخصيات الطبقة الوسطى التى تنتمى الى مجال الحياة اليومية، ولايدخل فى مسرحياته طريقتها الخاصة، التى تبالغ فى الانفعالات وتميل الى الافراط فى صبغ الأمور بالصبغة الأخلاقية • فحتى عند مارلو نصادف شخصيات رئيسية ـ مثل برنابا المرابى والدكتور فاوست ـ كان من الممكن أن تكون، على أقصى تقدير ، شخصيات ثانوية فى دراما النزعة الانسانية • أما شكسبير ، الذى تتخذ شخصياته طابعا أرستقراطيا ، حتى عندما تكون منتمية الى الطبقة الوسطى ، فانه يمثل نوعا من الرجوع الى الوراء ، من وجهة نظر علم الاجتماع ، حتى اذا ماقورن بمارلو • ولكن كان يوجد من بين معاصرى شكسبير الأصغر منه سنا ، مؤلفون للدراما ، مثل توماس هييود T. Heywood وتوماس ديكر T. Dekker كانوا فى كثير من الأحيان يجعلون لمسرحياتهم اطارا ينتمى كل الانتماء الى مجال الطبقة الوسطى ويعبر عن نظرتها الخاصة الى الحياة • فهم يختارون أبطالهم من التجار والصناع ، ويصورون حياة الأسره وطباعها ، ويسعون الى التأثيرات الميلودرامية ، واستخلاص موضوعات مرتبطة بالحب والانفعالات ، وتصوير بيئات مغرقة فى الواقعية، كمستشفيات المجانين ، وبيوت الدعارة ، الخ • والمثل الكلاسيكى للطريقة

« البورجوازية » فى معالجة تراجيديا الحب فى هذه الفترة هو مسرحية «أمرأة قتلت برحمة A Woman Killed with Kindness » ، لهيود Heywood وهي مسرحية كان يمثلها رجلانبيلا ، ولكن رد فعله على انهيار زواجه يتخذ طابعا غير بطولى ،غير فروسى على الاطلاق · فهى مسرحية تعالج مشكلة ، وتدور حول موضوع الزنا ، الذى يبدو أنه كان من موضوعات الساعة ، كما تدور مسرحية « من المؤسف أنها عاهرة 'Tis Pity She's a Whore » لفورد Ford حول موضوع شيق هو العلاقة الجنسية بين المحارم ، وكما تدور مسرحية « البديل The Changeling » لمدلتن Middleton حول سيكولوجية الخطيئة · ففى هذه المسرحيات ، التى ينبغى أن نضيف اليها الدراما العاطفيةالعنيفة« اردنأوف فيفرشام Arden of Feversham» ، وهى دراما لا يعرف مؤلفهـا ، تتجلى روح الطبقـة الوسطى فى الاهتمام بالجريمة ، التى هى فى نظرالبورجوازى المتمسك بمبدأ النظام فوضى كاملة· أما عندشكسبير فانالعنف والخطيئةلايصطبغان أبدا بهذا الطابعالاجرامى. فالأشرار عنـده ظواهر طبيعية تجد من المستحيل عليهـا التنفس فى الجو العائلى لدرامات الطبقة الوسطى عندهيوود ، وديكر ، وميدلتن ، وفورد · ومع ذلك فان الطابع الأساسى لفن شكسبير يصطبغ تماما بصبغة مطابقة الطبيعـة ، ليس فقط بمعنى أنه يتجاهل عوامل الوحدة ، والاقتصـاد ، والنظام ، التى كان يؤكدها الفن الكلاسـيكى ، بل أيضا لأنه يبذل جهدا كبيرا لكى يزيد مادته على الدوام اتساعا واستفاضة · ولقد كان تصويره للشخصيات ، بوجه خاص ، مطابقا للطبيعة ، ويكفينا فى هذا الصدد أن نتأمل الاختلافات النفسية بين شخصياته ، ومطابقة أبطاله للبشر الذين نصادفهم من حولنا ، من حيث أنهم كتلة من المتناقضات ، زاخرون بنقاط الضعف · وحسبنا فى ذلك أن نتأمل شخصية « لير » ، الذى كان عجوزا أحمق ، وشـخصية « عطيـل » ، الذى كان فتى طفوليـا ضخمـا ، و « كوريولانوس » ، التلميذ العنيد الطموح ، و «هاملت» ، الضعيف ، السمين ، القصير النفس ، و « قيصر » مريض الصرع ، الأصم فى احدى أذنيه ، المغرور ، المتطير ، المتناقض ، الذى يسهل التأثير فيه ، والذى كان لديه مع ذلك من العظمة ما يستحيل التخلص من تأثيره · وقد زاد شكسبير من حدة مطابقة الشخصيات التى يصورها للطبيعة عن طريق تلك «الوقائع الصغيرة الحقيقية » ، كما هى الحال عندما يطلب الأمير هنرى كأسا من الجعة بعد القتال ، أو عندما يمسح كوريولانوس العرق من فوق حاجبه ، أو عندما يقوم ترويلوس بتحذير كريسيدا من هواء الصباح البارد بعد أول ليلة حب لهما بقوله : « سيصيبك البرد وتلعنيننى » .

ولكن نزعة مطابقة الطبيعة لها عند شكسبير حدودها الواضحة التى

لاتتعداها . فهويخلط على الدوام بين السمات الفردية والسمات التقليدية، وبين المعقد والبسيط الساذج ، وبين الأكثر تمدينا وتهذيبا والأكثر بدائية وخشونة . وهو يقتبس ، بطريقة متعمدة منظمة ، بعض الأساليب التى يجدها فى متناول يده ، ولكنه فى أحيان أكثر يقوم بعملية الاقتباس هــذه دون تفكير أو تمحيص. ولقد كان أشنع أخطاء النقد القديم لشكسبير هو النظر الى كل الوسائل التعبيرية عند هذا الشاعر على أنها حلول ناتجة عن الروية وأعمال الفكر والتحكم فى الصنعة الفنية . والأسوأ من ذلك، محاولة تفسير كل خصائص شخصياته على أساس دوافع نفسية باطنة ، مع أنها فى الواقع قد ظلت الى حد بعيد كما وجدها شكسبير فى مصادره ، أو اختيرت لسبب واحد هو أنها تمثل أبسط وأسرع وأسهل الحلول لصعوبة لايجد مؤلف الدراما أنها تستحق منه ابداء أى مزيد من الاهتمــام بهــا (١) . وأبرز مظاهر النزعة الاصطلاحية ، أو نزعة اتباع العرف السائد ، عنــد شكسبير ، هو استخدامه المتكرر لأنماط مألوفة مستمدة من مسرحيات سابقة . فالكوميديات الأولى عنده تحتفظ بشخصيات نمطية من الكوميديا الكلاسيكية وفن المحاكاة الهزلية mime ، بل ان شخصية تبدو أصيلة معقــدة ، مثل هاملت ، انما تمثل نمطــا مألوفا ــ أعنى نمط « الحزين أو السوداوى melancholist » الذى كان الذوق الشــائع فى أيام شكسبير يميل اليه ، والذى نصــادفه على الدوام فى الأدب المعاصر . ولكن النزعة الطبيعية النفسية عند شكسبير لها أيضا حدودها فى نواح أخرى . فهناك امثلة متعددة خرق فيها شكسبير قواعد ذلك التحليل السيكولوجى الذى كان هو ذاته فى واقع الأمر أول رائد عظيم له . ومن هذه الأمثلة ، افتقار طريقة رســمه للشخصيات الى الاطراد والاتساق ، وظهور متناقضــات وتغيرات لادافع لها فى سلوك هذه الشخصيات ،وقيامها بوصف ذاتها وتفسير ذاتها فى أحاديث منفردة أو جانبية ، والافتقار الى المنظور فيما تقوله عن نفسها وعن خصومها ، وتعليقــاتها ، التى ينبغى على الدوام ان تؤخــذ حرفيا ، وذلك القدر الهائل من الكلام غير المتعلق بالموضوع ، الذى لايتصل بشخصية المتكلم ، وعدم تنبه الشاعر ، الذى ينسى أحيانا من هو الذى يتحدث بالفعل ، وهل هو جلوستر أو لير ، بل حتى تيمون أو لير ، والذى يعمد فى كثير من الأحيان الى جعل شخصياته تقول سطورا لها وظيفة غنائية أثيرية ، موسيقية خالصة ، والذى يتحدث فى كثــير من الأحيان من خلال شخصياته . ومع كل ذلك فان مظاهر الاهمال التى يسمح لها بالتسلل الى كتاباته لاتقلل من عمقه وحكمته النفسية فى شىء . ذلك لأن فى شخصياته من الصدق الباطن الذى يفرض نفسه على المرء ، ومن الكيان الحقيقى الذى

(1) Cf. L.L. Schuecking op. cit., passim — E.E. Stoll : Art and Artifice in Shakespeare, 1934.

لايستنفد ، ما يجعلها تظل تحيــا وتتنفس ، ممها دب فيها من تنــاقض، ومهما أسيء رسمها • ومع ذلك فان شكسبير قد وقع في كل الأخطاء التى ارتكبها غيره من كتاب الدراما في عصر اليزابيث في حق الصدق النفساني• فهو من نفس نوعهم ، وان كان أعظم منهم الى حد لا يقبل المقارنة • كذلك فان عظمته لاتتسم بشيء من ذلك « الكمال » و « التنزه عن الخطأ » الذى كان يتصف به الكلاســيكيون •فهو يفتقر الى سلطتهــم المطلقة ، ولكنه يتخلص أيضا من بساطتهم ورتابتهم المملة • وقــد أدرك الكتاب في كل الأوقات ، وأكدوا ، أن شكسبير يمثل ظاهرة فريدة ، وأن أسلوبه الدرامى يتعارض مــع القوالب الــكلاســيكية والمعيارية • فقــد رأى فولتير ، بل وجونسون ، أن هناك قوة وحشية طبيعية تمارس عملها هنا ، ولا تعبأ ، « بالقواعد » أو تخضع لسيطرتهــا ، وهي قوة لايمكن أن يعبر عنها الا قالب درامي يختلف كل الاختلاف عن التراجيديا الكلاسيكية • وان أى شخص لديه شعور بالاختــلافات الأسلوبية ليدرك أن الأمر هنــا يتعلق بنوعين مختلفين ينتميان الى نفس الجنس • ومــع ذلك فلم يكن هناك على الدوام اعتراف بأن الاختلاف تاريخي واجتماعي •ولا يتضح الفارق الاجتماعى الا عندما يحاول المرء تفسير سبب نجاح أحد النوعين في انجلترا ، والآخر في فرنسا ، وماذا يمكن أن تكون الصلة بين تركيب الجمهــور وبين انتصار قالب الدراما الشكسبيرى هنا وقالب « التراجيديا الكلاسيكية » هناك •

ومن أهم العوامل التى زادت من صــــعوبة تقدير الطــــابع الفردى لشيكسبير ، اصرار الناس على أن يعدوه أعظم شــــاعر لعصر النهضـــة الانجليزى • ولا جدال في أن فنه ينطوى على عناصر معينة مماثلة لسمات عنصر النهضــة ــ وهى عناصر فردية وانسانية ــ ونظرا الى أن كل مؤرخ للأدب القومي في أوروبا الغربية في القرن الماضى كان يطمع الى اثبات أن بلاده كانت فيها حركة نهضة أو احياء خاصة بها ، فان أحدا لم يكن من الممكن أن يجد ممثلا لهذه الحركة في انجلترا أجدر من شيكسبير ، الذى كانت حيويته الهائلة ، على أية حال ، متمشية الى أبعد حـــد مع المفهوم السائد عن عصر النهضة • ومن جهة أخرى فان أصحاب هذا الرأى عجزوا عن تفسير طابع التعمد والاسراف والمبالغة الفياضة في أسلوب شيكسبير• ويمكن القول ان العجز عن تفسير هذه السمات في أسلوب شيكسبير ، هو الذى يعلل تأييدعدد كبير من الباحثين، منذ جيل مضى، للفكرة القائلة ان طابع الباروك هو المميز للدراما الشيكسبيرية (١)، وذلك عندما أعيد

(1) Oskar Walzel : «Shakespeare's dramatische Baukunst», Jahrb, d. Deutschen Shakespeare - Gesellschaft, vol. 52, 1916 — L.L. Schuecking : «The Baroque Character of the Elizabethan Hero». The Annual Shakespeare Lecture, 1938 — Wilhelm Michels : «Barockstil in Shakespeare und Calderon», Revue Hispanique, 1929, LXXV, PP. 370-458.

النظر في مفهوم الباروك ، وأخذت الأعمال الفنية المنتمية الى عصر الباروك تلقى اقبالا كبيرا بين الناس في ذلك الوقت . والواقع انه لو نظر المرء الى الرغبة الجامحة ، والعاطفة الجياشة ، والاندفاع ، والمبالغة ، على أنها صفات يتميز بها عصر الباروك ، لكان من السهل بطبيعة الحال أن نعد شيكسبير واحدا من شعراء الباروك . غير أن من المستحيل القول بوجود موازاة ملموسة بين أساليب التأليف عند كبار فناني الباروك مثل برنيني ، وروبنز ، ورمبرانت ، وبين نظائرها عند شيكسبير . ولو طبقنا مقولات الباروك التي وضعها « ڤلفين Woelfflin » ــ وهي التصويرية pictorialness والعمق المكاني ، والافتقار الى الوضوح والوحدة ــ على شيكسبير ، لكان ذلك اما اغراقا في عموميات لا معنى لها ، واما ارتكازا على غوامض لفظية محضة . ومن المعترف به بالطبع أن فن شكسبير ينطوي على عناصر معينة من أسلوب الباروك ، مثلما ينطوي فن ميكلانجلو على أمثال هذه العناصر . غير أن مبدع شخصية عطيل ليس أقرب الى الباروك من مبدع مقابر المديتشي . وكل منهما يمثل حالة خاصة امتزجت فيها عناصر من عصر النهضة ، ومن حركة المانرزم ، ومن الباروك ، بطريقة معينة ، مع فارق واحد هو أن سمات عصر النهضة أغلب في حالة ميكلانجلو، على حين أن اتجاهات المانرزم هي الغالبة في حالة شيكسبير . وتوحي الوحدة التي لا تنفصم بين النزعة الطبيعية وبين النزعة التقليدية الاصطلاحية بأن أفضل وسيلة لتفسير القالب الشيكسبيري هي أن نفسره من ناحية المانرزم . فهناك حجج كثيرة تؤيد اتخاذ المانرزم نقطة بداية للتحليل ، منها المزج المستمر بين الموضوعات التراجيدية والموضوعات الكوميدية . والطابع المختلط للاستعارات اللفظية ، والتضاد الشديد بين العناصر العينية والمجردة ، والعناصر الحسية والعقلية ، في اللغة ، والنمط الزخرفي للتأليف ، الذي يكون في أحيان كثيرة مفتعلا (كما هي الحال مثلا في تكرار الأسطر المعبرة عن جحود الأبناء والبنات في « الملك لير » ، وتأكيد العنصر اللامنطقي، المتناقض، الذي لايمكن فهم أسراره، في الحياة، وفكرة اتخاذ الحياة طابعا مسرحيا شبيها بالحلم ، وما تتسم به من قهر ومن قيود . كذلك فان التصنع في لغة شيكسبير ، وما فيها من تكلف وبحث جنوني عن الأصالة ، هي بدورها صفات تنتمي الى حركة المانرزم ، ولا يمكن تفسيرها الا على أساس الذوق الشائع في عصر المانرزم . ولقد كان تأنقه اللفظي ، واستعاراته التي كانت في كثير من الأحيان غامضة مثقلة بالمعاني ، وتكديسه للمتقابلات اللفظية ، والجناس ، والتورية ، وشغفه بالأسلوب المعقد الغامض المتشابك ، كل ذلك يتمشى مع اتجاه المانرزم ، شأنه شأن العناصر المسرفة الغريبة المتناقضة التي لا يخلو منها أي عمل لشيكسبير خلوا تاما . وكذلك الحال في المداعبة الشبقية بين الفتيات

المتنكرات في صورة فتيان ، وبين الشبان في المسرحيات الـكوميدية ، والمحب الذى له رأس حمار فى ليلة صيف ، ، والبطل الأسود فى «عطيل» والقامة المنحنية لمالڤوليو Malvolio فى « الليلة الثـــانية عشرة » ، والساحرات والغابة المتحركة فى « ماكبث » ، ومناظر الجنون فى «لير» و «هاملت» ، وجو يوم القيامة المخيف فى « تيمون الأثينى » ، والتمثال الناطق فى «أقصوصة شتاء» ، وتركيب العالم السحرى فى «العاصفة»، الخ . كل هذا يؤلف جــزءا من اسلوب شكسبير ، وا ن لم يكن يستنفد جميع موارد فنه ٠

الفصل الثامن

مفهوم الباروك

كانت حركة المانرزم ، بوصفها أسلوبا فنيا ، تتمشى مع نظرة منفصمة الى الحياة ، ولكن هذه النظرة كانت مع ذلك منتشرة بطريقة متجانسة فى جميع ارجاء اوربا الغربية . أما الباروك فهو تعبير عن نظرة الى العالم كانت فى ذاتها أكثر تجانسا ، ولكنها اتخذت أشكالا متباينة فى مختلف البلدان الأوربية . فالمانرزم كانت ، كالأسلوب القوطى ، ظاهرة أوربية عامة ، حتى لو كانت قد اقتصرت على أوساط اضيق بكثير من تلك التى انتشر فيها الفن المسيحى فى العصور الوسطى. اما الباروك ، فنظرا الى كثرة فروع النشاط الفنى التى يضمها ، وكثرة الأشكال المتباينة التى اتخذها فى كل بلد وفى كل مجال ثقافى ، فانه يبدو من المشكوك فيه أن يكون من الممكن رد هذا كله الى حد واحد مشترك . فالباروك فى أوساط البلاط والأوساط الكاثوليكية يختلف كل الاختلاف عنه فى مجتمعات الطبقة الوسطى والمجتمعات البروتستانتية. وفن برنينى Bernini وروبنز Rubens يصور عالما داخليا وخارجيا يختلف عن عالم رمبرانت Rembrandt وفان جوين van Goyen ، بل ان المرء يستطيع أن يدرك وجود فوارق حاسمة حتى فى داخل كل من هذين الاتجاهين الأسلوبيين الكبيرين . وأهم هذه الانقسامات الفرعية هى انقسام الباروك البلاطى الكاثوليكى الى اتجاه حسى ، زخرفى مادى ، بالمعنى التقليدى للفظ الباروك ، وأسلوب كلاسيكى النزعة ، يتميز بأنه أكثر صرامة وادق من الناحية الشكلية . صحيح أن التيار الكلاسيكى كان ماثلا فى الباروك منذ البداية ، ومن الممكن التأكد من وجوده بوصفه تيارا خلفيا فى جميع الأشكال القومية الخاصة لفن الباروك ، ولكنه لا يصبح هو السائد الا فى حوالى عام ١٦٦٠ ، فى ظل الظروف الاجتماعية والسياسية الخاصة التى سادت فرنسا فى ذلك الوقت . والى جانب هذين النوعين الأساسيين من الباروك الكنسى والبلاطى ، يوجد فى البلاد الكاثوليكية اتجاه مطابق للطبيعة يبرز على

نحو مستقل عند بداية هذه الفترة ، وكان له مؤيدون متحمسون هم كارافاچو Caravaggio، ولوى لونان Louis Le Nain ، وريبيرا Ribera . ولكنه أصبح يتمثل فيما بعد على نحو ضمنى فى أعمال جميع الفنانين الكبار . وكما سادت الكلاسيكية آخر الأمر فى فرنسا ، فكذلك أصبحت لها السيادة آخر الأمر فى هولندا ، وفى هذين الاتجاهين كان للعوامل الاجتماعية المتحكمة فى الباروك تأثيرها المستقل .

وكان بناء الأساليب الفنية قد اخذ يزداد تعقيدا منذ العصر القوطى ، وازداد التوتر بين المضمون الروحى لكل منها ، وتبعا لذلك أصبحت العناصر المختلفة للفن أقل تجانسا . ومع ذلك فقد كان لايزال من الممكن ، قبل عصر الباروك ، تحديد الاتجاه الفنى لعصر معين ، ومعرفة ما اذا كان مطابقا للطبيعة أم مضادا لها ، متجها الى الوحدة أم الى التمايز ، كلاسيكيا ام مضادا للكلاسيكية — أما فى العصر الذى نتحدث عنه فلم يعد للفن طابع أسلوبى متجانس بهذا المعنى الدقيق : فهو مطابق للطبيعة وكلاسيكى ، وتحليلى وتركيبى فى نفس الآن . وهكذا تزدهر أمام أعيننا فى وقت واحد ، اتجاهات متعارضة تعارضا تاما ، ونشاهد فنانين متعاصرين ، مثل كارافاچو وپوسان Poussin وروبنز وهالز Hals ، ورمبرانت وفان دايك van Dyck ، يقفون فى معسكرات مختلفة كل الاختلاف .

ومن الملاحظ ان فن القرن السابع عشر ، فى مجموعه ، لم يدرج ضمن فئة واحدة تسمى باسم الباروك الا فى الآونة القريبة . أما عندما ظهر هذا المفهوم لأول مرة فى القرن الثامن عشر ، فانه كان يطلق فقط على تلك الظواهر الفنية التى كانت تعد ، وفقا للنظرة الجمالية الكلاسيكية السائدة عندئذ ، مسرفة ، مختلطة ، مفرطة فى الغرابة والشذوذ (١) . وكانت النزعة الكلاسيكية ذاتها مستبعدة من هذا المفهوم الذى ظل سائدا حتى نهاية القرن التاسع عشر . فموقف فنكلمان Winkelmann ، ولسنج ، وجوته ، بل أيضا موقف بوركارت ، كان لايزال يسترشد أساسا باتجاه النظرية الكلاسيكية ، اذ انهم جميعا يرفضون الباروك بسبب « افتقاره الى الانتظام » و « مزاجه المتقلب » . وهم يفعلون ذلك باسم نظرة جمالية تدخل فنانا لاشك فى انتمائه الى عصر الباروك ، مثل پوسان ، ضمن النماذج التى تعدها كاملة بحق . والواقع أن بوركارت ، ومن تلاه من أصحاب النظرة الخالصة purists الى الفن ، مثل كروتشه ، وهم الذين عجزوا عن التحرر من عقلانية

---

(1) Cf. Francesco Milizia : Dizionario della belle arti dei designo, 1797.

القرن الثامن عشر التى كانت فى كثير من الأحيان ضيقة الافق ، لم يدركوا من الباروك سوى مظاهر انعدام المنطق والافتقار الى البناء ، ولم يروا الا الأعمدة التى لاترتكز على شيء ، والجدران المنحنية وكأنها مصنوعة من الورق المقـوى ، والأشـكال البشرية التى تلون بطـريقة مصطنعة ، وتسلك مسلكا غير طبيعى كأنهـا على مسرح ، والنحاتين الباحثين عن تأثيرات سطحية ايهامية تنتمى بطبيعتها الى التصـوير ؛ وينبغى ، كما أكد النقاد ، أن تظل وقفا عليه . وان المرء ليتصـور أن تجربة فنان مثل رودان ، مثلا ، كانت فى ذاتها كافية لجعل مقـلدى النزعة الـكلاسيكية هؤلاء يدركون معنى هذا النحت وقيمته . ولـكن تحفظاتهم على الباروك هى فى الوقت ذاته تحفظات على النزعة الانطباعية . وعندما نعى كروتشه على فن الباروك « رداءة ذوقه » (١) ، كان يمثل فى الوقت ذاته التقاليد الأكاديمية المعادية للفن الحديث .

أما اعادة تفسير وتقويم الباروك ، بالمعنى الذى يفهم به هذا اللفظ اليوم ، وهو عمل قام به أساسا ڤلفلين Woelfflin وريجـل Riegl فلم يكن من الممكن تصورها لو لم يكن قد سبقها فهم واستيعاب للنزعة الانطباعية . فالمقولات التى وضعها ڤلفلين لأسلوب الباروك ليست فى الواقع الا تطبيقا لمفاهيم الانطباعية على فن القرن السابع عشر – أى على جزء من هذا الفن ، اذ انه هو ذاته يصل الى الوضوح فى مفهوم الباروك على حساب التجاهل الصارخ للنزعة الكلاسيكية فى القرن السـابع عشر . وقد ترتب على هذا التحيز الى جانب واحد ، القاء ضوء نفاذ على الباروك غير الكلاسيكى ، وهذا ايضا هو السبب فى أن فن القرن السـابع عشر يبدو فى هذه الحالة وكأنه لايعدو أن يكون الضد الديالكتيكى لفن القرن السادس عشر ، لا استمرارا له . ذلك لأن ڤلفلين يبالغ فى الاقلال من اهمية النزعة الذاتية فى عصر النهضة ، كما يبالغ فى تقـدير اهمية هذه النزعة فى عصر الباروك . وهو يلاحظ فى القرن السابع عشر بداية ظهور الاتجاه الانطباعى ، الذى يصفه بأنه « أهم تغيير فى اتجاه الفن طوال تاريخه» (٢) ، ولـكنه لايدرك أن اصطباغ نظرة الفنان الى العالم بالصبغة الذاتية ، وتحول «الملموس» الى «مرئى» ، والجوهر الى مجرد مظهر ، وادراك العالم على أنه انطباع وتجربة ، والنظر الى الوجه الذاتى على أن له الأولوية ، وتأكيد الطابع العابر الكامن فى كل انطباع بصرى – لا يدرك أن هذا كله يبلغ كماله فى الباروك ، وان كان عصر

---

(1) B. Croce : Storia della età barocca in Italia, 1929, P. 23.

(2) H. Woelfflin : Kunstgeschichliche Grundbegriffe, 1929, 7th edit., PP. 23-4.

النهضة والمانرزم هما اللذان مهدا له الى حد بعيد . وهكذا فان ڤلفلين الذى لا يهتم بالشروط الخارجة عن مجال الفن ، والممهدة لهذه النظرة الدينامية الى العالم ، والذى يتصور المجرى الكامل لتاريخ الفن على أنه وظيفة شبه منطقية مكتفية بذاتها ومنطوية على ذاتها ، يغفل الأصل الحقيقى لتغير الأسلوب عن طريق تجاهله للمقدمات الاجتماعية الضرورية لهذا التغير . ذلك لأنه حتى لو كان من الصحيح تماما أن اكتشاف اختفاء أسلاك العجلة الدوارة عندما تدخل فى تجربتنا الذاتية ينطوى على نظرة جديدة الى العالم بالنسبة الى القرن السابع عشر ، فعلى المرء الا ينسى أن التطور الذى أدى الى هذا الكشف وما يمثله قد بدأ بتفكك التصوير الرمزى الذى ينصب على أفكار ، وحلول نظرة بصرية متزايدة الاستقلال ، الى الواقع . فى العصر القوطى ، وان هذا التطور يرتبط مباشرة بانتصار التفكير الاسمى على التفكير « الواقعى » .

ويعرض ڤلفلين مذهبه على أساس خمسة ازواج من التصورات ، توضع فى كل منها سمة من سمات عصر النهضة فى مقابل صفة من صفات الباروك ، وتدل كلها ــ باستثناء واحد فقط من هذه النقائض ــ على حدوث نفس التطور ، من نظرة أكثر صرامة الى الفن ، الى نظرة أخرى أكثر تحررا . هذه المقولات هى : (١) الخطى linear والتصويرى painterly ، (٢) المسطح plane والعمق recession (٣) القالب المقفل والمفتوح ، (٤) الوضوح والغموض ، (٥) الكثرة والوحدة . فأساس مفهوم الباروك عند ڤلفلين هو السعى الى ما هو تصويرى painterly ــ اى الى تفكيك القالب الراسخ ، التشكيلى ، والخطى ، الى شىء متحرك ، محلق ، لا يمكن ادراك كنهه ، وهى محو الحدود والخطوط الواضحة ، وايجاد انطباع بوجود غير المحدود ، وغير المحصور ، واللامتناهى ، وتحويل الوجود السكونى الجامد الموضوعى الى صيرورة ، ودالة متغيرة function ، واعتماد متبادل بين الذات والموضوع . والابتعاد عن المسطح فى اتجاه العمق يعبر عن نفس النظرة الدينامية ، ونفس المعارضة لكل ما هو ثابت ، وما هو موضوع بصورة نهائية قاطعة ، وكذلك معارضة كل شىء له حدود ثابتة ، والأخذ بنظرة الى العالم ، يفهم فيها المكان على أنه شىء بسبيل التكون ، وعلى أنه دالة قابلة للتغير . والطريقة التى يؤثر عصر الباروك استخدامها للتعبير عن العمق المكانى هى استخدام امامية foreground مفرطة فى

الحجم ، واشكال تحويليــة repoussoir figures (*) تقرب من المشاهد الى أقصى حد ، والاقلال المفاجىء من حجم الموضوعات الموجودة في خلفية الصورة . وعلى هذا النحو يكتسب المكان مرونة كامنـــة ، والأهم من ذلك أن المشاهد يشعر ، نتيجة لوجهة النظر القريبة منــه الى أقصى حد ، بأن عنصر المــكان انما هو شكل من أشـــكال الوجود ينتمى اليه ، ويعتمد عليه ، وكأنه هو ذاته الذى يخلقه . أما اتجــاه الباروك الى الاستعاضة عن المطلق بالنسبى ، وعن المزيد من التدقيق بالمزيد من التحرر ، فيتجلى على أوضح صورة فى شــغفه بالقـــالب «المفتوح» الذى يفتقر الى البناء الهندسى . ففى التــكوين المقفــل «الكلاسيكى» ، يكون الموضوع الذى يصور ظاهرة منطوية على ذاتها ، وتكون كل عناصره مرتبطة بعضها ببعض ومعتمـــدة بعضها على بعض ، ولا يبدو أى شىء زائدا أو ناقصا فى هذا الــكل المحكم ، على حين أن التكوينات المفتقرة الى البناء الهندسى فى فن الباروك تعطى على الدوام انطباعا بأنها ناقصة ومفككة الى حد ما . فهى تبــدو كأنها تشــير الى ما وراء ذاتها ؛ وكأنها تقبل مزيدا من التكملة . فكل شىء صلب مستقر فيها يبدأ فى الاهتزاز ، وتقل قيمة الاستقرار الذى تعبر عنه الخطوط الأفقية والرأسية ، وفكرة التوازن والتماثل ، ومبدأ ملء الســـطح وملاءمة الصور لخط الاطار . فأحد جانبى التكوين يؤكد دائما أكثــر من الآخر ، وتقدم الى المشـــاهد على الدوام تلك الجوانب التى تبدو عرضية ، مرتجلة ، عابرة ، بدلا من الجوانب « النقية » للوجه والشكل الجانبى . ويقول ڤلفلين « ان الاتجاه يسير آخر الأمر نحو جعل الصورة لاتبدو كأنها قطعة من الواقع منطوية على ذاتها ، بل تبدو كأنها عرض عابر كان من حسن حظ المشاهد أنه شارك فيه لحظة .. فالهدف كله هو جعل الصورة فى كليتها تبدو غير مقصـــودة » . وبالاختصـــار فان النظرة الفنية للباروك هى نظرة سينمائية ، والحوادث التى تصـــور تبدو كأنها حوادث استرق فيها السمع وشوهدت بتلصص ، وفيهـــا تمحى كل بادرة قد توحى بالاهتمام بالمشاهد ، ويبدو كل ما يقدم وكأنه ناتج عن المصادفة البحتة . ويرتبط بصفة الارتجال هذه ايضا ، ذلك الافتقار الى الوضوح فى العرض . فمظاهر التداخل الكثيرة ، التى تتخذ فى كثير من الأحيان صبغة عنيفة ، والفروق المفرطة فى حجم

(*) المقصود من هذا التعبير هو وضع شكل فى أمامية الصورة ، فى الطرف الأيمن أو الأيسر عادة ، بهدف تحويل عين المشاهد الى وسط الصورة . وهذا الشكل التحويلى يساعد على ذلك عن طريق الايعاز بالحركة فى الاتجاه المطلوب .

(المترجم)

(1) Ibid., P. 136.

الموضــوعات التى ترى فى المنظور ، وتجــاهل الخطوط الموجهة التى يعطيها اطار الصوره ، ونقص المادة ، وعدم التســاوى فى معــالجة الموضوعات ، كل هذه تستخدم عمــدا لكى يصــبح من الصعب على المشاهد رؤية الصورة ككل وأضح . وأن التقدم العادى للتطور التاريخى ذاته ليقوم بدور معين فى زيادة النفور مما هو شديد الوضوح والظهور ؛ وفى العملية التى تنتقــل ـ داخل ثقــافة متطورة باســتمرار ـ من البسيط الى المعقد ، ومن الواضح الى الأقل وضوحا ، ومن الظاهر الى الخفى المحتجب . وكلما كان الجمهور اكثر ثقافة ، واشد تدقيقا ، واذكى فى طريقة اهتمامه بالفن ، كان اكثر الحاحا فى طلب هذا التركيز للمنبهات الفنية . ولــكن ، الى جانب ما فى الجــديد ، والصعب ، والمعقد ، من جاذبية فان هذه أيضا محاولة لاثارة الشعور بأن العرض لا يمكن استنفاده ، ولا يمكن فهمه ، ولا نهاية له ، فى نفس المشاهد ـ وهو ميل يسود فن الباروك بأسره .

كل هــذه الخصائص تعبر عن نفس الدافع المضــاد للكلاسيكية ، المتجه نحو ما هو عفوى ، لا تحده قيود ، ولكن هناك معيارا واحدا من المعــايير الأسلوبية التى ناقشــها ڤلفلين ـ وأعنى به السعى الى الوحدة ـ يعد تعبيرا عن مزيد من الرغبة فى التركيب ، وبالتالى عن مبدأ اكثر دقة فى التكوين . فلو كانت العملية الطبيعية تمضى وفقــا للمنطق الخالص ، كما يفترض ڤلفلين ، لكان من المحتم أن يرتبط بالميل الى ما هو تصويرى ، والى التمايز المكانى ، والى ما هو مفتقر الى البناء الهندسى ، وما هو غامض ، اتجاه الى التنوع ، والى تراكم الموضوعات وتكديسها . ولكن الذى سيحدث فى الواقع هو ان البــاروك يكشف فى كل اعماله الفنية تقريبا عن رغبة فى التركيز والائتمار subordination وهو فى هذا الصدد يعد استمرارا للفن الكلاســيكى لعصر النهضــة ، لا ضدا له ـ وهى نقطة يغفل ڤلفلين تأكيدها . فحتى فى أوائل عصر النهضة كان هناك اتجاه ملحوظ الى الوحدة والائتمار ، على عكس طريقة التأليف التراكمية فى العصور الوسطى ، وكانت وحدة الفهم واتســاق النظرة هى التعبير الفنى عن عقلانية هذا العصر . فالرأى السائد عندئذ هو أن الايهام لا ينشأ الا اذا لم يكن المشاهد مضطرا الى تغيير وجهــة نظره ، أو الى أن يعــدل بوجه خاص معيار الاخلاص للطبيعة خــلال استيعابه للعمل . ولكن تجانس فن عصر النهضة لم يكن الا نوعا من الاتســاق المنطقى ، ولم تكن الكلية فى أعمــاله الا حصيلة ومجموعا للتفاصيل ، بحيث كان لا يزال من الممكن التعرف على العناصر المختلفة داخل هذا المجموع بوضوح . ولكن هذا الاســتقلال النسبى للأجزاء انتهى عهده فى فن الباروك . ففى اى تكوين عند ليوناردو أورافاييل ،

كان لايزال من الممكن التمتع بالعناصر المنفردة بمعزل عن بعضها البعض، على حين انه لم يعد للتفصيل الفردى فى صوره لروبنز او رمبرانت اية دلاله فى ذاته . صحيح ان تكوينات كبار فنانى الباروك كانت اغنى واعقد من تكوينات مصورى عصر النهضة ، ولكنها كانت فى الوقت ذاته أكثر تجانسا ، يملؤها كلها نفس واحد أعظم وأعمق . ولم تعد الوحدة نتيجة للخلق الفنى ، بل اصبحت هى الشرط القبلى a priori له . فالفنان يقبل على موضوعه بنظرة موحدة ، وفى هذه النظرة يختفى آخر الأمر كل ما هو منعزل وجزئى . بل ان بوركارت ذاته قد اعترف بأن من سمات الباروك القضاء على هذه الدلالة المستقلة للأشكال التفصيلية ، واكد ريجل مرارا انعدام اهمية التفاصيل فى أعمال فن الباروك ، و « قبحها » — اى افتقارها الى التناسب . فكما أن عصر الباروك يفضل ، فى ميدان العمارة ، التكوينات الضخمة المتكاملة ، ويتناول تلك الأعمال المعمارية التى كان عصر النهضة يقسمها الى طوابق منفصلة عن طريق تأكيد الخطوط الأفقية ، فيبعث فيها الوحدة عن طريق وضع اعمدة تسير فى الواجهة بأكملها ، فكذلك حاول هذا الفن ، بوجه عام ، ان يخضع التفاصيل لموضوع اساسى ، وأن يركز على تأثير واحد رئيسى . وعلى هذا النحو أصبح التكوين التصويرى خاضعا فى كثير من الأحيان لمحور واحد ، او لبقعة من الألوان ، واصبح القالب التشكيلى خاضعا لقوس واحد ، وقطعة الموسيقى لصوت منفرد واحد يطغى عليها .

ويرى ڤلفين ان التطور من التزمت الى التحرر ، ومن البسيط الى المعقد ، ومن القالب المقفل الى القالب المفتوح ، يمثل عملية مألوفة تتكرر دواما فى تاريخ الفن . وهو ينظر الى تطور الأسلوب فى الامبراطورية الرومانية ، وفى العصر القوطى المتأخر ، وفى القرن السابع عشر ، وفى الانطباعية ، على أنها ظواهر موازية لهذه العملية . فهو يعتقد أن الموضوعية والجمود الشكلى لفترة كلاسيكية قد أعقبها ، فى كل هذه الحالات ، نوع من الباروك — أعنى نزعة حسية ذاتية ، وتفكيكا للقالب بدرجات متفاوتة . بل انه ليذهب الى حد النظر الى التضامن بين هذه الأساليب على انه الصيغة الأساسية التى تلخص تاريخ الفن . وهو يؤمن بأنه اذا كان ثمة قانون للتعاقب الدورى فى اى موضع ، فلابد أن يكون هذا القانون هنا . ومن هذا التكرار فى اساليب نمطية يستخلص نظريته القائلة ان تاريخ الفن يحكمه منطق داخلى ، وضرورة كامنة خاصة به . وهنا يؤدى منهج ڤلفين غير الاجتماعى الى نزعة قطعية غير تاريخية ، والى تفسير اعتباطى تماما للتاريخ . ذلك لأن العناصر التى يشترك فيها العصر الهلينستى ، والعصر الوسيط

المتأخر ، والانطباعية ، و «الباروك» الحقيقى ، لاتتعدد الا بقدر ما تتعدد العوامل المتشابهة فى الخلفية الاجتماعية لهذه العصور . ومع ذلك فحتى لو كان تعاقب النزعة الكلاسيكية والباروك بدوره دليلا على قانون عـــام ، لما كان من الممكن ان نفسر على اسس باطنـــة ، أى على اسس شكلية بحتة ، السبب فى حدوث تقدم ، فى لحظة زمنية معينة ، من التزمت الى التحرر ، وليس من التزمت الى مزيد من التزمت . فليس ثمة « ذروة » فى التطور ، بل ان القمة تبلغ ويطرا تغير عندما تمضى الظروف التاريخية العــامة ــ أى الظروف الاجتماعية والاقتصــادية والسياسية ــ فى تطورها حتى نهاية معينة ، ثم تغير اتجاهها . فالتغير فى الأسلوب لايمكن التحكم فيه الا من الخارج، ولايمكن أن يصبح ضروريا لأسباب داخلية بحتة .

ان من المحــال تطبيق معظم مقــولات فلفلين على الفن الكلاسيكى لعصر الباروك . ذلك لأن پوسان Poussin وكاود لوران C. Lorrain ليسا « تصويريين» painterly أو « غامضين » ، وليس بناء فنهما مفتقرا الى التنظيم الهندسى . بل ان تجانس أعمــالهما كان هو ذاته مختلفا عن السعى الى الوحدة عند روبنز ، بما فيه من مبالغة ، وافراط فى التوتر . ولكن ، أيظل من الممكن فى هــذه الحالة ان نتحــدث عن وحدة أسلوبية للباروك ؟ ان على المرء ، فى الواقع ، الا يتحدث مطلقا عن « أسلوب متجانس للعصر » يسود الفترة كلها ، مادامت توجــد فى أية لحظة معينة من الأساليب المختلفة بقــدر ما يوجد من الجمــاعات الاجتماعية المنتجة فنيا . وحتى فى العهــود التى يكون فيهــا أقوى الأعمال الفنية تأثيرا ، نتاجا لطبقة واحدة ، ولا يكون قد وصــلنا منها الا فن هذه الطبقة ، فان من واجبنا أن نبحث فى امكان أن تكون النواتج الفنية للجماعات الأخرى قد اندثرت أو فقدت . فنحن نعلم مثلا انه كان يوجد فى العصر الكلاسيكى القديم فن جماهيرى للمحاكاة mime الى جانب التراجيديا الرفيعة ، وأن اهمية هذا الفن كانت قطعا أعظم مما توحى به تلك الشذرات التى بقيت لنا منه . كذلك فان نواتج الفن الدنيوى والجماهيرى ، فى العصور الوسطى ، لابد انها كانت اهم ، بالقياس الى الفن الكنسى ، مما توهمنا به الأعمال التى بقيت لنــا منها . وعلى ذلك ، فاذا لم يكن انتاج الفن متجانسا كل التجانس حتى فى تلك العصور التى كانت خاضعة لحكم طبقى لا انقسام فيه ، فانه لابد أن يكون ابعد بكثير عن التجانس فى فترة مثل القــرن الســابع عشر ، كانت فيها بالفعل مستويات اجتماعية متعددة ، لكل منهــا نظرته ذات الصبغة الفردية المطلقة الى الأمور الاقتصادية والسياسية والدينية ، ويواجه كل منها الفن بمشكلات تختلف فى كثير من الأحيــان أشــد

الاختلاف . فالأهـــداف الفنية للهيئة البابوية في روما كانت مختلفــة اساسا عن اهداف البلاط الملكي فى فرساى ، والعنصر الذى يشتركان فيه لا يمكن التوفيق بينه ــ قطعا ــ وبين الأهـداف الفنيــة لهولندا الكالفينية ، البورجوازية . ومع ذلك فمن الممكن اثبات وجود بعض السمات المشتركة . فهناك أولا حقيقة مؤكدة ، هي أن نفس التطور الذى يشجع على التمايز العقلى ، يساعد في الوقت ذاته على التكامل دائما ، وذلك اذ ييسر انتشار النواتج والتبادل بين مختلف الأقاليم الحضارية . والأهم من ذلك أن واحدا من أهم المنجزات الثقافية لعصر الباروك ، وهو العلم الطبيعى الجديد والفلسفة الجديدة المبنية على العلم الطبيعى الجديد ، كان دوليا منذ البداية . على أن النظرة الكلية الشاملة ، التى عبر عنها هذا العلم ، كانت تسود أيضا كل الانتــاج الفنى ، بجميع فروعه ، فى ذلك العصر .

ولقد كانت نقطة بداية النظرة العلمية الجديدة الى العالم هى كشف كبرنيكوس . فالنظرية القائلة أن الأرض تدور حــول الشمس ، بدلا من القول بأن الكون كله يدور حول الأرض ، كما كان الاعتقــاد من قبــل ، احدثت تغييرا حاسما فى المكانة القديمة التى كانت العنــاية الالهية تعطيها الانسـان فى الكون : اذ لم يعد من الممكن الآن النظــر الى الأرض على انها مركز الكون ، ولم يعد من الممكن النظر الى الانسان ذاته على أنه هدف الخلق وغايته . ولكن النظرية الكبرنيكية لم تكن تعنى فقط ان العالم لم يعد يدور حول الأرض والانسان ، بل كانت تعنى أيضــا انه لم يعد له مركز على الاطلاق ، وانما هو يتألف فقط من عــدد من الأجزاء المتجانسة المتكافئة ، التى لا تتجلى وحدتها الا فى انطبــاق قانون طبيعى شامل عليها . فتبعا لهذه النظرية ، أصبح الكون لا متناهيا ولكنه متجانس ، ونسقا مترابطا متصلا ، منظما على أســاس مبدأ واحد ، وكلا محكما حيويا ، وجهازا منظما كفءا ــ أعنى ساعة منضبطة أدق الانضباط ، بلغة ذلك العصر . والى جانب فكرة القانون الطبيعى الذى لا يقبل استثناء ، ظهر مفهوم جديد للضرورة ، يختلف تماما عن القدرية اللاهوتية . غير ان ذلك كان يعنى القضــاء على فكــرة حرية المشيئة الالهية ، بل كان فيه ايضا قضاء على فكرة انفراد الانســـان بتلقى نعمة اللطف الالهى ، ومشاركته فى الوجود الالهى الذى يعلو على هذا العالم . فقد أصبح الانسان عاملا ضئيلا تافها فى العـــالم الجديد الذى انتزع عنه الســحر . ولكن الأمر الذى يدعو حقا الى العجب هو أن الانسان قد نما فى نفسه ، من خلال هذا المركز المتغير ، شعورا جديدا باحترام الذات والفخر . ذلك لأن الشعور بفهم الكون

العظيم ، ذي القوة الطاغية ، الذي يعد الانسان ذاته مجرد جزء منه ، اصبح مصدرا لاعتزاز هائل لا نظير له بالنفس .

فى هذا الكون المتجانس المتصل الذى تحولت اليه الحقيقة المسيحية الثنائية القديمة ، حل محل النظرة السابقة الى العالم ، التى كانت نظرة تتخذ من الانسان مركزا وأساسا لها ، شعور بالكون المنظم ــ أعنى فكرة وجود اتصال لانهائى من العلاقات المتبادلة ، يشمل الانســان وينطوى على الأساس الأول لوجوده . ولم تكن النظرة الى الكون على انه كل منظم متصل متمشية مع تصور العصور الوسطى لله ، الذى هو اله مشخص يقف خارج النظم الكونى ، اذ أن النظرة القائلة بالكون الالهى ، التى تخطت نزعة العلو السائدة فى العصــور الوسطى ، لم تعترف الا بقوة الهية تعمل من الداخل . ومن المؤكد أن هذه النظرية ، من حيث هى نظرية مكتملة النمو ، كانت شيئا جديدا ، غير أن فكرة شـــمول الألوهية pantheism ، التى كانت تشكل جوهر النظـرية الجديدة ، كانت ترجع فى اصلها ــ شأنها شأن معظم العناصر التقدمية فى تفكير عصر النهضة والباروك ــ الى بدايات الاقتصـــاد النقدى ، وظهور مدن العصر الوســيط المتأخر ، والطبقة الوســطى المجديدة ، وانتصار النزعة الاسمية . ويعتقد دلتى أن « ظهور المذهب الأوروبى الحديث فى شمول الألوهية هو نتاج .. للثورة العقلية التى أعقبت القرن الثالث عشر العظيم ، ودامت حوالى ثلاثة قـرون » (١) . ففى نهاية هذه الفترة حلت محل الخوف من قاضي (أو حاكم) الكون تلك « الرعدة الميتافيزيقية frisson métaphysique) ، وقلق باسكال من « الصمت الأبدى للفضاء اللامتناهى » ، والتعجب من تلك الروح الواسعة المتصلة التى تسيطر على الكون بأسره .

كانت هذه الرعدة تسرى فى فن الباروك بأسره ، وكان يتخلله كله صدى الفضاء اللامتناهى والاتصال المتبـادل بين كل ما هو موجود . واصبح العمل الفنى فى كليته رمزا للكون بوصفه كائنا عضويا موحدا تشيع الحياة فى كل اجزائه . وكل من هذه الأجزاء يشير ، شأنه شأن الأجرام السماوية ، الى اتصال لانهائى متصل ، فكل جزء ينطوى على القانون الذى يحكم الكل ، وفى كل جزء تعمل نفس القوة ، ونفس الروح . وهكذا نجد أن المحـاور الجريئة ، والتجسيمات المفاجئة ، والتأثيرات الضوئية والظلية المبالغ فيها ، كل ذلك كان تعبيرا عن حنين طاغ ، لا يرتوى ، الى اللامتناهى . فكل خط يقود العينين الى المسافة ،

(1) W. Diltley : Ges. Schriften, II, 1914, P. 320.

وكل قالب مشبع بالحركة يبدو أنه يحاول تجاوز ذاته ، وكل موضوع في حالة توتر واجهاد ، كأن الفنان لم يكن على يقين من النجاح الحقيقي في التعبير عن اللامتناهي . بل ان المرء ليشعر ، حتى من وراء هدوء المصورين الهولنديين الذين كانوا يتخذون من الحياة اليومية موضوعا لهم ، بالقوة الغامرة للامتناهي ، والخطر الدائم الذي يهـدد الانسـجام المتناهي . تلك بلا شك سمة مشتركة ــ ولكن أتكفي هذه لكي تسمح لنا بالكلام عن أسلوب متجانس للباروك ؟ أليس تعريف الباروك بأنه سعي وراء اللامتناهي ، محاولة لا تقل عقما عن استخلاص الأسلوب القوطي من روحانية العصور الوسطى فحسب ؟

الفصل التاسع

الباروك في بلاط الحكام الكاثوليك

حدث قرب نهاية القرن السادس عشر تغير غريب فى تاريخ الفن الايطالى . ذلك لأن حركة المانرزم ، بما فيها من هدوء وتعقد وتعقل ، حل محلها أسلوب حسى عاطفى ، يمكن فهمه على نطاق شامل — هو أسلوب الباروك . وكان ذلك رد فعل منبعثا عن مفهوم للفن كان من جهة محببا فى ذاته للجماهير ، وكان من جهة اخرى متمشيا مع اتجاه الطبقة الحاكمة المثقفة ، ولكن مع عمل حساب جماهير الناس ، على عكس الانعزال والانفراد العقلى الذى كان شائعا فى الفترة السابقة . ويتمثل هذان الاتجاهان فى النزعة الطبيعية عند كارافاجو ، والنزعة الانفعالية عند فنانى أسرة كاراتشى (*) Carracci . وفى كلا المعسكرين تدهور ذلك المستوى الرفيع للثقافة ، الذى بلغه ممثلو حركة المانرزم . فحتى فى مرسم كاراتشى نجد أن ما نقل من أعمال كبار فنانى عصر النهضة كان أشياء بسيطة نسبيا ، وكانت الأفكار والمشاعر التى عبروا عنها غير معقدة . وكان اجوستينو Agostino ، من بين الفنانين الثلاثة الذين يحملون اسم كاراتشى ، هو الذى يمكن أن يوصف حقا بأنه « مثقف » ، أما كارافاجو فكان بوهيميا نموذجيا ، معاديا للثقافة ، متباعدا عن كل نوع من التأمل والتفكير النظرى .

وقد كانت لفنانى أسرةكاراتشى اهمية تاريخية غير عادية . ذلك لأن تاريخ « فن الكنيسة » الحديثة بأسرها يبدأ بهم . وهم قد عملوا على تحويل الرمزية الصعبة ، المعقدة لفنانى حركة المانرزم الى أسلوب بسيط ، متماسك ، أسطورى ، يعد هو أصل كل التطور الذى طرأ على

(*) تشمل هذه الأسرة ثلاثة فنانين ، كلهم من مدينة بولونيا بايطاليا ، هم لودوفيكو ، وابنا عمه اجوستينو وأنيبالى Annibale والأخيران كانا اخوين .
(المترجم)

الصورة image الدينية الحديثة ، بما فيها من رموز وصيغ متكررة ، كالصليب ، والهالة ، والزنبقة ، والجمجمة ، والنظرة التقية المتصنعة ، وسكرات الحب والعذاب . فهنا أصبح الفن الديني لأول مرة متميزا على نحو مطلق عن الفن الدنيوي . ذلك لأنه كانت لاتزال هناك ، في عصر النهضة والعصور الوسطى ، اشكال انتقالية لا حصر لها بين الأعمال الفنية التي تخدم اغراضا كنسية خالصة ، وتلك التي تخدم اغراضا دنيوية ، ولكن تطور أسلوب فناني اسرة كاراتشي ادى الى حدوث انفصال اساسي بينهما (١) . فصور الايقونات في الكنيسة الكاثوليكية كانت ثابتة محددة القوالب . ذلك لأن البشارة ، وميلاد المسيح ، والتعميد ، والصعود ، وحمل الصليب ، والمرأة السامرية ، والمسيح وهو يتعهد البستان ، وكثير غيرها من المناظر الواردة في الكتاب المقدس ، قد بلغت الصورة التي لاتزال سارية الى اليوم ، بوصفها الأنموذج النمطي للصورة الدينية . وهكذا اتخذ فن الكنيسة طابعا رسميا ، وفقد سماته التلقائية ، الذاتية ، وازداد تأثره بالعبادة ، بينما قل تأثره بالايمان المباشر . فقد كانت الكنيسة تعرف جيدا ذلك الخطر الذي تهددها به النزعة الذاتية لروح الاصلاح الديني ، وكانت تود ان تكون الأعمال الفنية تعبيرا عن معنى التمسك بالعقيدة ، على نحو يستقل عن كل تفسير اعتباطي ، بقدر ما تستقل عنه كتابات اللاهوتيين . وكانت نمطية الأعمال الفنية تبدو لها ، بالقياس الى اخطار الحرية الفنية ، أهون الشرين .

كذلك احرز كاراڤاچو نجاحا عظيما في البداية ، بل ان تأثيره في فناني القرن السابع عشر كان أعمق حتى من تأثير فناني أسرة كاراتشي . ولكن نزعته الطبيعية الجريئة ، المباشرة ، المتينة ، لم تتمكن في المدى الطويل من ارضاء أذواق سادته من ذوي المناصب الرفيعة في الكنيسة ، الذين افتقدوا في أعماله « الجلال » و « السمو » اللذين كانوا يرونهما أساسيين للصورة الدينية . وهكذا اعترضوا على صوره ، التي لم يكن هناك ما يفوقها قيمة في ايطاليا في ذلك الوقت ، ورفضوها مرارا ، اذ لم يروا فيها الا قالبها ، غير المألوف ، وعجزوا عن فهم التقوى العميقة التي تتغلغل في اللغة الجماهيرية الأصيلة لذلك الفنان الكبير . والواقع ان اخفاق كاراڤاچو بعد ، من الوجهة الاجتماعية ، امرا أدعى الى الاستغراب ، نظرا الى انه ربما كان أول فنان كبير ، منذ العصور الوسطى على الأقل ، ترفض أعماله نظرا الى نزعته الفردية في الفن ، ويثير نفور مواطنيه لنفس الأسباب التي كانت هي أساس شهرته فيما

(1) E. Mâle, op. cit., P. 6.

بعد . ولكن اذا كان كارافاچو بالفعل أول فنان كبير فى العصر الحديث يحارب بسبب قيمته الفنية ، فان الباروك يمثل نقطة تحول هامة فى العلاقة بين الفن والجمهور - اعنى نهاية « الثقافة الجمالية » التى تبدأ بعصر النهضة ، وبداية ذلك التمييز الأكثر تزمتا بين المضمون والشكل ، وهو التمييز الذى لم يعد كمال الشكل فيه يكفى لكى يكون عذرا يلتمس لأى خطأ أيديولوجى .

وعلى الرغم من أن الكنيسة كانت راغبة فى التأثير فى أوسع جمهور ممكن ، فان الروح الأرستقراطية للكنيسة هى التى كانت تعبر عن نفسها فى كل الأحوال . وقد أرادت الهيئة البابوية أن تخلق « فنا شعبيا » لنشر العقيدة الكاثوليكية ، ولكنها أرادت أن تقصر العنصر الشعبى على بساطة الأفكار والقوالب ، وكانت ترغب فى تجنب الطريقة السوقية المباشرة فى التعبير . فكان المفروض أن تقوم الشخصيات المقدسة التى يصورها العمل الفنى بمخاطبة المؤمنين بأقصى قدر ممكن من الالحاح ، ولكن من غير أن تهبط اليهم من عليائها قط . وكان المطلوب من الأعمال الفنية أن تقوم بالدعاية ، وأن تقنع وتحض ، ولكن عليها أن تفعل ذلك بلغة رفيعة منتقاة . ومع ذلك ، فان استهداف الفن للغاية الدعائية كان لابد أن يؤدى الى اصطباغه بصبغة ديمقراطية ، بل بصبغة سوقية ، وفى مقابل ذلك نجد أن التأثير الذى يحدثه العمل الفنى كثيرا مايكون أبعد عن المألوف كلما كان الشعور الدينى الذى ينبثق عنه ذلك العمل أكثر أصالة وعمقا . ولكن الكنيسة لم تكن تعبأ بتعميق الايمان بقدر ما كانت تعبأ بنشره . والنتيجة أن الشعور الدينى عند المؤمن كان يزداد ضعفا بقدر ما تصطبغ أهدافه بصبغة دنيوية . صحيح أن تأثير الدين لا يفقد شيئا من اتساع نطاقه ، بل ان التقوى ، على عكس ذلك ، تشغل عندئذ فى الحياة اليومية حيزا أكبر مما كانت تشغله من قبل ، ولكنها تصبح « روتينا » خارجيا ، وتفقد طابعها الحريص على العلو على العالم (١) . فنحن نعلم أن روبنز كان يحضر القداس كل صباح ، وأن برنينى Bernini كان يؤدى شعائر « المناولة » مرتين أسبوعيا ، بل كان أيضا يعمل ، بناء على نصيحة اجناتيوس Ignatius ، على الانعزال مرة كل عام فى أحد الأديرة ، لكى يتفرغ للرياضة الروحية . ولكن من الذى يستطيع أن يؤكد أن هذين الفنانين كانا حقا أكثر تدينا من أسلافهما ؟ .

ان الموقف الايجابى من الحياة الذى حل ، عند مجىء عصر الباروك ، محل

---

(1) Albert Ehrhard, op. cit., P. 356.

الاتجاه الى الهروب من العالم ، هو قبل كل شيء مظهر للعناء الذى شعر به الناس بعد الحروب الدينية الطويلة ، وللاستعداد للتساهل والتفاهم ، فى أعقاب روح العناد التى كانت متسلطة على الطوائف الدينية فى فترة مجمع ترنتو . فقد كفت الكنيسة عن محاربة متطلبات الواقع التاريخى ، وأخذت تعمل على التكيف مع هذه المتطلبات بقدر استطاعتها . وهكذا أخذت تزداد تسامحا مع المؤمنين ، على الرغم من أنها ظلت تضطهد « المهرطقة » بنفس القسوة التى كانت تضطهدها بهم دوما . ولكنها كانت تمنح كل حرية ممكنة داخل معسكرها الخاص ، فلم تكتف بالسماح للانسان بالاهتمام بشئون العالم المحيط به ، بل شجعت على هذا الاهتمام ، وأكدت أن فى متع الحياة الدنيوية بهجة وسرورا . وأصبحت هذه الكنيسة قومية فى كل البلدان تقريبا ، كما صارت أداة فى يد الحكومة السياسية ، مما أدى بالضرورة الى أن تصبح المثل العليا الروحية خاضعة الى حد بعيد لمصالح الدولة . وحتى فى روما ذاتها ، كان على الاعتبارات الدينية أن تتراجع لصالح المقتضيات السياسية . وهكذا نجد سكستوس الخامس يقدم تنازلات الى فرنسا التى لا يمكن الاعتماد عليها ، وذلك لكى يضع حدا لسيطرة أسبانيا المتمسكة بالأصول الدينية ، بل ان الاتجاه الدنيوى فى سياسة الهيئة البابوية أصبح أوضح ظهورا فى عهد البابوات التالين فى عصر الباروك .

وأصبحت رسالة روما الآن هى أن تبدو فى أروع مظهر ، لا بوصفها المقر البابوى فحسب ، بل بوصفها عاصمة المسيحية الكاثوليكية أيضا . وهكذا أخذت تسود فن الكنيسة بدورها صفات الفخامة والأبهة التى تميز فن البلاط . وعلى حين أن أسلوب المانرزم كان مضطرا الى أن يكون صارما ، زاهدا ، مرتبطا بعالم آخر ، فان الباروك كان مسموحا له باتباع طريق أكثر تحررا وأقرب الى الحسية . وكان صراع التنافس مع البروتستانتية قد انتهى ، وتخلت الكنيسة الكاثوليكية عن الأقاليم المفقودة ، واستعادت شعورها بالأمان فى تلك الأقاليم التى ظلت محتفظة بايمانها . وبدأت الآن فى روما فترة من أكثر فترات الانتاج الفنى غنى وترفا ووفرة ، أسفرت عن تشييد عدد من الكنائس الكبيرة والصغيرة ، وانتاج عدد من صور السقوف وقطع المذابح ، وتماثيل القديسين ونصب القبور ، والمعابد وقرابين النذور يفوق ما أنتج فى أى عصر سابق . ولم تكن هذه الموجة الجديدة من الازدهار ، التى يرجع الفضل فيها الى احياء الكاثوليكية ، مقتصرة على فروع الفن الكنسية وحدها ، اذ أن البابوات لم يكتفوا بشييد كنائس رائعة ، بل انهم شيدوا ايضا لأنفسهم قصورا وبيوتا خاصة وحدائق رائعة . كذلك فان الكاردينالات

المقربين الى البابا ، الذين أخذوا يزدادون تشبها بأسلوب الأمراء فى طريقة معيشتهم ، كانوا يشيدون مبانى لا تقل ترفا عن السابقة . وهكذا فان الكاثوليكية التى يمثلها البابا وكبار رجال الدين ، أخذت تزداد بالتدريج اصطباغا بالصبغة الرسمية والبلاطية ، فى مقابل البروتستانتية التى أخذت تزداد اقترابا من طابع الطبقة الوسطى (١) . فالنحل الذى يرمز لأسرة باربرينى (*) Barberini يمكن مشاهدته فى جميع أرجاء الأجزاء المنتمية الى عصر الباروك من روما ، كما أن النسر النابوليونى يشاهد فى أجزاء باريس التى تنتمى الى عصر الامبراطورية . غير أن أسرة باربرينى لم تكن استثناء بين الأسر البابوية ، فهناك أسر أخرى غيرها ، وغير أسرتى فارنيزى Farnese وبورجيزى Borghese اللتين لا تقلان عنها شهرة ، مثل أسرة لودوفيزى Ludovisi وبامفيلى Pamfili ، وكيجى Chigi وروسبيليوزى Rospigliosi ، وهى أسر كانت كلها من أكثر أصدقاء الفن حماسة فى ذلك العصر .

وفى عهد اربان الثامن ، وهو البابا الذى ينتمى الى أسرة باربرينى ، أصبحت روما هى مدينة الباروك كما نعرفها الآن . ففى النصف الأول من عهد بابويته على الأقل ، ظلت روما هى المسيطرة على كل نواحى الحياة الفنية فى ايطاليا ، وكانت هى مركز الفنون لأوروبا الغربية بأسرها . ولقد اصطبغ فن الباروك فى روما بصبغة دولية ، شأنه شأن الفن القوطى الفرنسى ، فهو يستوعب فى داخله كل القوى المتوافرة ويجمع فى ذاته كل الجهود الفنية الحيوية لذلك العصر فى أسلوب واحد كان يعد عصريا فى جميع أرجاء أوروبا . وبحلول عام ١٦٢٠ كان أسلوب الباروك قد سيطر آخر الأمر على روما . صحيح أن فنانى المانرزم ــ وعلى رأسهم فيدريجو تسوكارى ، وكافاليرى داربينو ــ ظلوا يمارسون التصوير ، ولكن اتجاههم أصبح عتيقا ، بل ان كاراڤاچو وفنانى أسرة كاراتشى كانوا هم أنفسهم قد أصبحوا غير عصريين بعد ما حدث من تطورات تاريخية . وأصبحت الأسماء الهامة الآن هى پيترو دا كورتونا Pietro da Cortona ، وبرنينى ، وروبنز . وهم يشكلون مرحلة انتقال نحو تطور لم تعد ايطاليا هى مركزه ، بل أصبح مركزه أوروبا الغربية والشمالية . ففن كورتونا ، أبرز فنانى «الفرسك»

(1) Eberhard Gothein : «Staat U. Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation,» Kultur der Gegenwart, II, 5/1, 1908, p. 200

(*) أسرة ايطالية من اقليم تسكانيا . اكتسبت ثروة كبيرة من التجارة فى القرن السادس عشر ، وتولى أحد أفرادها منصب البابوية باسم اربان الثامن ، وكان منها عدد كبير من الكاردينالات . (المترجم)

في روما ، قد استمر خارج ايطاليا في أسلوب الزخرف المترف المتدفق في الجدران الداخلية للمباني الفرنسية . وقد لقي برنيني في فرنسا ، التي استقبل فيها استقبال الأمراء ، معارضة وطنية حالت دون تنفيذ خطته التي وضعها للوفر . وقد أطلق الدوق دي بويون Bouillon على باريس اسم عاصمة العالم في حوالي منتصف القرن (١) ، وبالفعل لم تكن فرنسا في ذلك الوقت أهم دول أوروبا سياسيا فحسب ، بل كان لها السبق أيضا في كل شئون الثقافة والذوق . وباضمحلال نفوذ الهيئة البابوية وازدياد فقر روما ، تحول مركز عالم الفنون من ايطاليا الى البلد الذي نما فيه البناء السياسي الأكثر تقدمية في ذلك العصر ، وهو الملكية المطلقة ، والذي كان الانتاج الفني فيه يملك أعظم الموارد .

ويمكن القول ان انتصار الحكم المطلق كان ، الى حد ما ، نتيجة للحروب الدينية . ففي نهاية القرن السادس عشر ، كانت فرنسا قد بلغت من الضعف ، نتيجة للمذابح التي لم تتوقف ، وللمجاعات والأوبئة المستمرة ، حدا جعل الناس ينشدون السلام والهدوء بأي ثمن ، ويتوقون الى نظام حكم قوي يستولي على السلطة ، أو كانوا على الأقل مستعدين لتقبل مثل هذا النظام . وقد عملت السياسة الجديدة على الوقوف من طبقة النبلاء القديمة موقفا شديد القسوة ، اذ أن هذه الطبقة كانت دائما في حالة استعداد للتآمر على التاج ، وكان لابد من القضاء على معارضتها اذ شاءت الحكومة أن تحكم دون أن يعكر صفوها شيء . ومن جهة أخرى فان البورجوازية ، التي تبلغ على الدوام أوج ازدهارها عندما يكون هناك سلام داخلي ، والتي هي دائما على استعداد لمساندة « سياسة اليد القوية » ، أيدت الحكم المطلق بحماسة ، وهو أمر كان له تقديره البالغ عند الملك والحكومة . وهكذا فان منح ألقاب النبلاء لأفراد الطبقة الوسطى ، وهو امر كان يحدث منذ عهد بعيد ، أصبح يجري الآن دون تدقيق أو تمييز . ومن المعروف ان تعيين عامة الشعب ضمن النبلاء كان على الدوام هو المكافأة التي يمنحها الأمراء لمن يقدمون اليهم خدمات خاصة ، ومع ذلك فمنذ القرن السادس عشر زاد عدد حالات المنح هذه زيادة سريعة مفاجئة ، بعد أن كان قد وضع حد لانتشار هذه العملية في العصور الوسطى . مثال ذلك أن فرانسوا الأول لم يقتصر على منح ألقاب النبلاء للعسكريين ، وانما منحها أيضا للموظفين المدنيين ، بل لقد تاجر في هذه الألقاب . وبمضي الوقت أصبح حق الحصول على لقب من هذه الألقاب مرتبطا بشغل مناصب معينة ، وكان يوجد في القرن السابع عشر أربعة آلاف موظف في ميادين القانون

(1) Reinhold Koser: «Staat u. Gesellschaft zur Hochzeit des Absolutismus», Kultur der Gegenwart, II, 5/1, 1908, P. 255.

والخزانة والادارة ينتمون الى طبقة النبلاء الوراثية (١) . وعلى هـــذا النحو أصبح هناك عدد متزايد من أفراد الطبقة الوسطى يدخلون فى زمرة النبلاء ، بل ان عددهم زاد في القرن الســابع عشر على عـــدد الأرستقراطيين الذين آلت اليهم ألقابهم بالوراثة . أما الأسر الأرستقراطية القديمة فقد محى بعضها فى المعارك والحروب الأهلية والثورات التى كانت تتعــاقب بلا انقطاع ، ولحق بعضـــها الآخر دمار اقتصـــادى ، وأصبحت عاجزة عن كســب رزقها . وأصــبح الاندماج فى البــلاط بالنسبة الى الكثير من هذه الأسر هو الوسيلة الوحيدة للعيش ، اذ كان أفرادها يحصلون فيه على منح ومعاشات . وبطبيعة الحال فان كثيرا من أفراد طبقة النبــلاء القــديمة من ملاك الأرض ظلوا يعيشــون فى أراضيهم ، ولكن معظمهم كانوا يحيون فيها حياة متقشفة الى أبعد حد . ولم تعد هناك وسيلة يستطيع بها الأرستقراطيون الذين أصابهم الفقر أن يعودوا مرة أخرى الى الثراء ، بل ان الملك لم يكن يقبل أن يمنحهم وظيفة خاصة بهم فى الدولة (٢) . وبازدياد نموالجيش الدائم، أخذت أهميتهم العسكرية تقل ، وكانت المناصب تملأ عادة بعناصر من الطبقــة الوسطى ، ولم تكن طبقة النبلاء تجد ان مما يليق بمكانتها أن تشتغل ــ اى أن تقوم بدور ايجابى فى الصناعة والتجارة .

غير أن العلاقة بين الملك والدولة المطلقة من جهة ، وبين طبقة النبلاء من جهة أخرى ، لم تكن علاقة تسير فى اتجاه واحد على الاطلاق . فلم تكن طبقة النبلاء فى ذاتها هى التى تضطهد ، وانما كان يضطهد الثائرون المتمردون منهم فحسب ، بل ان هذه الطبقة كانت لاتزال تعد العمود الفقرى للأمة . واستمرت امتيازاتها قائمة ، باســتثناء الامتيــازات السياسية الخالصة . وظلت حقوقهم فى السيادة بالنسبة الى الفلاحين على ما هى عليه ، كما ظلوا محتفظين باعفاء كامل من الضرائب . فلا يمكن القول اذن ان الحكم المطلق قد ألغى النظام الطبقى القديم للمجتمع ، ولكن المؤكد انه غير العلاقة بين الاقطاعيات، والأرض ، وان كان قد ترك علاقاتها بعضها ببعض على ما هى عليه (٣) . وكان الملك لا يزال يشعر بأنه ينتمى الى طبقة النبلاء ، ويحب أن يســمى نفســه « النبيــل » (gentilhomme) الأول فى البلاد . وقد عوض الطبقة الارستقراطية عن فقدان النفوذ الذى لحق بها نتيجة للتعيينات الجديدة فى طبقـــة النبلاء ، بأن عمل على نشر أسطورة الامتياز الأخلاقى والعقلى الرفيع

(1) Ibid., P. 242.

(2) E. Lavisse, op. cit., VII, 1, 1905, P. 379.

(3) Walter Platzhoff : «Das Zeitalter Ludwigs XIV», Propylaeen-Weltgesch., VI, 1931, P. 8.

لأفراد هذه الطبقة بكل الوسائل الممكنة فى الفن والأدب الرسميين . وكان هناك تعمد لتوسيع المسافة بين الأرستقراطية والاصل غير الرفيع . وكذلك بين النبلاء الوارثيين والنبلاء المعينين ، كما كان الشعور بهذه المسافة اقوى مما كان من قبل . كل ذلك ادى الى صبغ جديد للمجتمع بالصبغة الارستقراطية ، واحياء جديد للمفاهيم الفروسية الرومانتيكية القديمة فى الاخلاق . فالنبيل الحقيقى أصبح الآن هو « الانسان الشريف honnête homme » ، الذى ينتمى الى طبقة النبلاء الوراثية ، ويعترف بالمثل العليا للفروسية . وكانت الفضائل التى ينبغى عليه أن يتحلى بها هى البطولة والولاء والاعتدال وضبط النفس والكرم والأدب . فهم جميعا جزء من ذلك العالم الجميل المنسجم المزعوم الذى يظهر الملك وحاشيته من خلاله أمام الجمهور . وهم يدعون أن لهذه الفضائل اهمية حقيقية ، بل أنهم يخدعون أنفسهم أحيانا فيزعمون انهم فرسان مائدة مستديرة جديدة . ومن هنا كان افتقار حياة البلاط الى الحقيقة ، لأن هذه الحياة لم تكن الا لعبة للتسلية أو عرضا مسرحيا رائع الاخراج . وما الولاء والبطولة الا الاسم الذى تطلقه الدعاية الأدبية على الخضوع الدليل عندما يكون الأمر متعلقا بمصالح الدولة ورغبة الملك . فالأدب يعنى عادة « الاستفادة بقدر الامكان من صفقة خاسرة » ، أما الكرم فهو الموقف الذى يتيح للطبقة المسيطرة أن تنسى أن أفرادها أصبحوا شحاذين . على أن الاعتدال وضبط النفس هما الفضيلتان الوحيدتان الأصيلتان اللتان كانت حياة البلاط والحياة الأرستقراطية تدعو اليهما . فالشخص السليم من الناحية النفسية ، الذى ينحدر من أصل نبيل ، لا يفرط فى الانفعال مع كل موقف ، بل يكيف نفسه تبعا لمعايير طبقته ، ولا يود أن يكتسب عطف الآخرين ويقنعهم ، وانما يود أن يمثل طبقته ويؤثر فى الناس . وهو يتسم بأنه لا شخصى ، متحفظ ، هادىء ، قوى ، وهو ينظر الى كل نزعة استعراضية على أنها سوقية ، والى كل الانفعالات العنيفة على أنها مريضة ، مختلطة ، لا تؤمن عقباها . والقاعدة الأساسية فى أخلاق البلاط هى الا يترك المرء نفسه تنطلق على سجيتها أمام الآخرين ، وخاصة أمام الملك ، والا يكشف عن مكنونات صدره ، وانما يسعى الى أن يكون لين المعشر ، وأن يمثل الفئة التى ينتمى اليها على أكمل نحو ممكن . وهكذا فان آداب اللياقة فى البلاط توجهها نفس مبادىء القالب الصحيح ، وتلتزم نفس الأسلوب الذى تبنى به قصور الملك وتهذب به حدائقه .

ومع ذلك فان حياة البلاط ، شأنها شأن كل الأشكال الخارجية فى عصر الباروك الفرنسى ، قد انتقلت بدورها من حالة من الحرية النسبية الى حالة من التنظيم الصارم الدقيق . فالاتصال الشخصى الذى ترفع

فيه الكلفة بين الملك وحاشيته ، والذى كان لايزال من السمات الملحوظة فى بلاط لويس الثالث عشر ، اختفى فى عهد خليفته (١) . وأصبح نبيل الأمس الجرىء المندفع رجل بلاط وديعا مهذبا . وتحولت صورة الفترة السابقة ، بما فيها من تغير دائم ، الى رتابة شاملة . ومحيت الفوارق بين الفئات الفردية لطبقة نبلاء البلاط : فكل من فى البلاط أصبحوا الآن رجال بلاط متشابهين ، وكلهم يتساوون فى عدم الأهمية بالنسبة الى الملك . وفى هذا الصدد يقول « لابروبير » « أن الكبار انفسهم اصبحوا هناك صغارا » . وأخذت ثقافة الباروك تزداد اصطباغا بطابع ثقافة البلاط التسلطية . وأصبح المعنى الذى ينسب الى ألفاظ « الجميل » و «الخير » و «الذكى»و « المهذب » و « الأنيق » يتوقف الآن على ما تنطوى عليه هذه الصفات فى نظر البلاط . كذلك فقدت « الصالونات » أهميتها الأصلية ، وأصبح البلاط هو الجهة الرسمية التى تصدر حكما مسموعا فى كل المسائل المتعلقة بالذوق . فالبلاط هو الذى يعطى الأسلوب الفنى العظيم المسيطر مبادئه الموجهة ، وهو الذى يشكل « تلك الطريقة الرفيعة grande manière » التى تضفى على الواقع طابعا مثاليا مشرقا بهيجا رائعا ، وتحدد المعايير لأسلوب الفن الرسمى فى أوروبا بأسرها . ومن المؤكد أن البلاط الفرنسى قد نال الاعتراف الدولى بأساليبه وازيائه وفنه على حساب الطابع القومى للثقافة الفرنسية . فالفرنسيون ، شأنهم شأن الرومان القدماء ، يعدون أنفسهم مواطنين عالميين ، ولا شىء أقوى دلالة على نظرتهم العالمية هذه من أنه لا يظهر فى جميع تراجيديات راسين ، كما لاحظ البعض ، رجل فرنسى واحد .

ومن الخطأ البين أن يرى المرء فى النزعة الكلاسيكية لثقافة البلاط هذه « أسلوبا فرنسيا قوميا » . فللنزعة الكلاسيكية تاريخ لا يقل طولا واتصالا فى ايطاليا عنه فى فرنسا . وفى القرن السابع عشر لا نكاد نجد عملا واحدا يرتكز بصورة نقية خالصة على أسلوب الباروك الحسى وحده ، بما فيه من وفرة فى الموضوعات الرئيسية وتأثير مباشر لها . فحيثما وجدنا محاولات تسير فى اتجاه الباروك ، نكتشف أيضا نزعة كلاسيكية متطورة بدرجات متفاوتة . ولكن القول بأن « القرن العظيم grand siècle » الفرنسى هو فترة محددة المعالم من الوجهة التاريخية ، تستهدف غايات فنية متسقة ، لا يقل خطأ عن القول بتجانس عصر الباروك . وواقع الأمر أن هناك خطا فاصلا عميقا يقسم هذا القرن الى مرحلتين أسلوبيتين يمكن تمييزهما بكل دقة ، ويوجد

(1) F. Funck-Brentano : La Cour du Roi Soleil, 1937, PP. 142-3.

بينهما حد فاصل هو بداية فترة الحكم الشخصى للملك لويس الرابع عشر (١) . فقبل عام ١٦٦١ — أى فى عهـــد ريشليو ومازاران — كان هناك اتجاه متحرر نسبيا لايزال يسود الحياة الفنية ، ولم يكن الفنانون قد أصبحوا بعد تحت وصاية الدولة ، ولم يكن قد ظهر بعد انتــاج فنى تنظمه الحكومة ، كما لم يكن هناك قبول عام لقواعد تفرضها الدولة . والواقع أن « القرن العظيم » لم يكن هو ذاته عصر لويس الرابـع عشر ، كما ظل الاعتقاد يشيع فترة طويلة بعد فولتير . ذلك لأن كل أعمـــال كورنى وديكارت وباسكال كانت قد تمت قبل وفاة مازاران ، ولم يلتق لويس الرابع عشر أبدا بپوســان Poussin ولوسوور Le Sueur ، ومات لوى لونان Louis Le Nain فى عام ١٦٤٨ ، وڤويه Vouet فى ١٦٤٩ . ولم يكن هناك من يمكن النظر اليه على أنه ممثــل لعصر لويس الرابع عشر ، من بين كبار الكتاب فى ذلك القرن ، سوى موليير وراسين ولافونتين وبوالو Boileau وبوسويه ولاروشفوكو . ولــكن عندما أستولى الملك على مقاليد الحكم ، كان لاروشفوكو ذاته فى الثامنة والأربعين من عمــره ، ولافونتين فى الأربعين ، وموليير فى التاســعة والثلاثين ، وبوسويه فى الرابعة والثلاثين . أما راســين وبوالوا فهمــا وحدهما اللذان كانا من حداثة السن بحيث يمكن أن يتأثر نموهما العقلى بمؤثرات خارجية . والواقع أن النصف الثانى من القرن ، على الرغم من أهمية كتابه ، لم يكن خلاقا بقدر ما كان النصف الأول . وكان النمط العام ، بدلا من الشخصية الفنية الخاصة ، هو الذى يسود فى كل الأحوال ، بل كان أكثر انتشارا فى الفنون الجميلة منه فى الشـــعر والأدب . وفقدت الأعمال الفنية المنفردة اســتقلالها ، واندمجت فى المجموع الكلى لزخرفة داخلية ، أو بيت ، أو قصر ، وكانت كلها مجرد أجزاء فى عمل زخرفى ضخم . ومنذ عام ١٦٦١ أصبحت هنــاك نزعة استعمارية عقلية توازى النزعة الاستعمارية السياسية . فلم يفلت ميدان واحد فى الحياة العامة من تدخل الدولة : اذ أن القانون ، والادارة ، والتجارة ، والدين والأدب ، والفن — كل هذه كانت تنظم من الخارج . وبالنسبة الى الفنون كان المشرعون هم لوبران Le Brun وبوالو ، وكانت الأكاديميات هى المحاكم ، والمحامون هم الملك وكولبير Colbert وفقد الفن والأدب صلتهما بالحياة الواقعية ، وبتراث العصور الوسطى وعقلية الجماهير العريضة من الناس. وحرمت نزعة مطابقة الطبيعة لأن

---

(١) قارن فيما يتعلق بالجزء التالى :

Henry Lemmonier: L'Art franç. au temps de Richelieu et Mazarin, 1893.

فى مواضع متفرقة . وخاصة ص ٢٨ .

الرغبة كانت متجهة الى أن يكشف الفن عن عالم مشيد بطريقة متعمدة ومحتفظ به قسرا ، بدلا من أن يكشف عن الواقع ذاته . وأصبحت للشكل الأفضلية على المضمون ، لأن القناع لا يرفع أبدا عن أشياء معينة ، كما قال رتس Retz (١) . وكان موليير هو الكاتب الوحيد الذى احتفظ بارتباطه بالشعر الشعبى للعصور الوسطى ، بل انه يتحدث بازدراء عن ذلك

الذوق الشاحب للآثار القوطية ، تلك
المخلوقات الكريهة الشوهاء لعصور الجهالة(٢) .

وفقدت الأقاليم والمراكز المحلية للثقافة أهميتها ، وكان « البلاط والمدينة » ، وهما فرساى وباريس ، هما المسرح الذى تدور عليه الحياة العقلية الفرنسية بأسرها . وادى ذلك كله الى الاقلال التام من أهمية الفردية ، والأسلوب الشخصى ، وروح الابتكار والمبادرة . وحلت محل النزعة الذاتية ، التى كانت لاتزال سائدة فى فترة الباروك الوسطى ، وتقع فى الثلث الثانى من القرن تقريبا ، ثقافة موحدة التنظيم ، مبنية على السلطة .

وكان التفكير الجمالى للنزعة الكلاسيكية ، شأنه شأن كل أشكال الحياة والثقافة فى ذلك العصر ، وعلى رأسها النظام الاقتصادى للمذهب التجارى mercantilism ، يسترشد بمبادىء الحكم المطلق ... أى الأولوية المطلقة للنظرة السياسية فوق كل تعبير آخر عن الحياة الثقافية . وكانت السمة الخاصة للأشكال الاقتصادية والاجتماعية الجديدة هى الاتجاه المضاد للفردية ، المستمد من فكرة الدولة المطلقة . كذلك فان المذهب التجارى كان ، على خلاف الشكل الأقدم عهدا من اقتصاد الربح ، مبنيا على مركزية الدولة ، لا على وحدات فردية ، وهو يحاول ازالة المراكز الاقليمية للتبادل والتجارة ، والغاء البلديات والطوائف ــ أى انه يسعى الى احلال الاستقلال الذاتى للدولة محل الوحدات المنفصلة التى تحكم نفسها بنفسها . وكما أن أصحاب المذهب التجارى كانوا يحاولون القضاء على كل نزعة الى التحرر والخصوصية فى الاقتصاد ، فكذلك أراد ممثلو النزعة الكلاسيكية الرسمية أن يضعوا حدا لكل حرية فنية ، ولكل محاولة من اجل تحقيق نوع من الذوق الشخصى ، وكل اتجاه ذاتى فى اختيار الشكل والموضوع . فهم يريدون من الفن أن يسرى على نطاق شامل ــ اى أن يكون لغة شكلية ، لا تنطوى على أى شىء اعتباطى ، غير مألوف ، خاص بها ، وتتمشى مع المثل العليا للنزعة الكلاسيكية بوصفها الأسلوب المنتظم ، الواضح ،

(1) Ibid., P. 38.

(2) La Gloire de Val-de-Grâce, V, 85-6.

المعقول بمعنى الكلمة . ولم يكن لديهم أدنى فكرة عن مدى ضيق نطاق فكرة « الشمول » هذه ، ومدى قلة ما يفكرون فيه عندما يتحدثون عن « كل شخص » . فنزعة الشمول لديهم انما هى تعبير عن التكاتف الذى يجمع أفراد الصفوة ــ أعنى الصفوة كما يكونها الحكم المطلق . ولا تكاد توجد قاعدة أو شرط واحد للتفكير الجمالى ذى النزعة الكلاسيكية لا ترتكز على أفكار هذا المذهب المطلق فى الحكم . فكانت الرغبة تتجه الى أن يكون للفن طابع موحد ، كالدولة ، والى أن يؤدى الى احساس بالكمال الشكلى ، كحركة طابور من الجند ، والى أن يكون واضحا دقيقا ، كأنه مرسوم ملكى ، وأن تحكمه قواعد مطلقة ، كحياة كل فرد فى الدولة . ولا ينبغى أن يترك الفنان حر التصرف أكثر مما يترك أى مواطن آخر ، بل ان عليه أن يسترشد بالقانون واللوائح ، حتى لا يضل فى ببداء خياله الشخصى .

ان جوهر النزعة الكلاسيكية هو التنظيم الدقيق ، والتحدد ، ومبدأ التركيز والتكامل . وليس هناك تعبير اوضح عن هذا المبدأ من تلك « الوحدات » الدرامية التى أصبح التسليم بها أمرا بلغ من الشيوع فى النزعة الكلاسيكية الفرنسية حدا لم يعد أحد معه يشك فيها بعد عام ١٦٦٠ ، بل ان أقصى ما كان يمكن أن يفعله المرء هو أن يأتى لها بصيغة مختلفة (١) . ففى حالة اليونانيين ، كانت القيود المكانية والزمانية للدراما عندهم ناتجة عن الظروف التكنيكية لمسرحهم ، ومن هنا كان فى استطاعتهم معالجتها بأكبر قدر من المرونة تسمح به الامكانات المسرحية الفعلية . أما بالنسبة الى الفرنسيين ، فان نظرية الوحدات كانت بدورها موجهة ضد الأسلوب المسرف ، غير الاقتصادى ، فى التأليف ، الذى كان شائعا فى العصور الوسطى ، والذى أدى الى تراكم لا نهاية له لحلقات المسرحية ومشاهدها . ولم يكن الفرنسيون فى ذلك يقرون بدينهم للعصر الكلاسيكى القديم ، بل كانوا فى الوقت ذاته يعلنون تخليهم الكامل عن « البربرية » . وفى هذه الناحية بدورها كان الباروك يعنى القضاء النهائى على التراث الثقافى للعصور الوسطى . فهنا انتهى عهد العصور الوسطى بحق ، بعد اخفاق آخر محاولة لاسترجاعها، قامت بها حركة المانرزم . وفقدت طبقة النبلاء الاقطاعيين كل أهمية لها فى الدولة بوصفها طبقة عسكرية ، وتحولت المجتمعات المحلية السياسية الى دول مطلقة ، أى الى دول قومية حديثة ، وتفككت المسيحية الموحدة الى كنائس وشيع ، واستقلت الفلسفة عن الميتافيزيقا التى تخضع لتوجيه الدين ، وولت وجهها شطر « النظام

(1) René Bray: La Formation de la doctrine classique en France, 1927, P .285.

الطبيعي للعلوم » ، وتغلب الفن على النزعة الموضـوعية للعصـور الوسطى ، واصبح تعبيرا عن تجربة ذاتية . والواقع أن الطـابع غـير الطبيعي ، القهرى ، الذى يتخذ فى كثير من الأحيان صـفة الافتعال ، والذى يميز النزعة الكلاسيكية الحديثة من نظيرتيها فى العصر القديم وفى عصر النهضة ، يرجع على وجه التحديد الى أن السعى الى ما هو نمطى ، لا شخصى ، ذى صحة شاملة ، أصبح يتعين عليه الآن أن يشـق طريقه ضـد ذاتية الفنان . فجميـع قوانين علم الجمـال الكلاسيكى الحديث تذكر المرء ببنود قانون العقوبات ، ولابد من هيئـة مراقبـة كاملة ، هى الأكاديميات ، من اجل ضمان مراعاة الجميع لها . ولقد كانت هذه الأكاديميات بالفعل أوضح تعبير عن القهر الذى تعرضت له الحياة الفنية فى فرنسا : اذ كان المطلوب منها أن تعمل على تركيز كل القوى التى يمكن الانتفاع منها ، وكبت كل جهـد فردى ، والتمجيـد التام لفكرة الدولة كما تتمثل فى شخص الملك . وكانت الحكومة ترغب فى فصم العلاقة الشخصية التى تربط الفنـان بالجمهـور ، وجعله معتمدا بصورة مباشرة على الدولة . أى أنها كانت تريد أن تضع حدا للرعاية والحماية التى كان الفنانون يلقـونها من أفراد معينين، وكذلك لجهود الفنانين والكتاب من أجل تشجيع المصالح والأمانى الخاصـة لأمثال هؤلاء الأفراد . فليس عليهم من الآن فصـاعدا الا أن يخدموا الدولة (١) ، وعلى الأكاديميات أن تعلمهم كيف يؤدون هذه المهمة الذليلة وكيف يلتزمونها .

وكانت « الأكاديمية الملكية للتصوير والنحت » قد بدأت نشاطها عام ١٦٤٨ ، بوصفها جمعية حرة مؤلفة من أعضاء لهم جميعـا نفس الحقوق ، ويقبلون بها دون تحديد للعدد ، ولكنها تحولت الى مؤسسة تابعـة للدولة ، لها ادارة بيرقراطية ومجلس ادارة تتسـم تصرفاته بالتحكم والتسلط الشديد ، وذلك بعد أن اصبحت تتلقى اعانة ملكية منذ عام ١٦٥٥ ، وعلى وجه أخص بعد عام ١٦٦٤ ، عندما أصبح كولبير « مشرفا عاما على المبانى surintendant des bâtiments » ـ أى مايشبه وزيرا للفنون الجميلة ، واصبح لوبران « المصور الأول لجلالة الملك » والرئيس الدائم للأكاديمية . والواقع أن كولبير ، الذى جعل الأكاديمية بهذه الطريقة معتمدة مباشرة على الملك ، لم يكن يرى فى الفن شيئا سوى انه اداة فى يد حكومة الدولة ، لها وظيفة خاصة هى اعلاء سـمعة الملك عن طريق تكوين أسطورة جديدة للملكية من جهة ، وعن طريق زيادة روعة البلاط بوصفه اطار السلطة الملكية من جهة اخرى . ولم

(1) E. Lavisse, op. cit., VII, 2, P. 82.

يكن لدى الملك ولا كولبير فهم حقيقي للفن أو حب أصيل له . فلم يكن الملك يستطيع أن يتصور الفن الا في علاقته بشحصه هو . وقد قال ذات مرة ، موجها الكلام الى الأعضاء البارزين في الأكاديمية : « انني اضع بين أيديكم أثمن شيء في الوجود ـ شهرتي » . وقد جعل راسين مؤرخا له ، وكان يطلب من لوبران وفان مولان van Meulen اللذين كانا يصوران تاريخه وحروبه ، أن يزور ميدان معاركه ، ويقتادهما بنفسه في أرجاء المعسكر ، ويشرح لهما التفاصيل الحربية الفنية ، ويؤمن سلامتهما الشخصية . ولكن لم تكن لديه أدنى فكرة عن الأهمية الفنية لهذين التابعين المفضلين لديه . وعندما أبدى بوالو ذات مرة ملاحظة قال فيها ان موليير أعظم كاتب في ذلك القرن ، أجاب مندهشا : « ولكنني لم أعلم ذلك على الاطلاق » .

كان تحت تصرف الأكاديمية كل المزايا التي يمكن أن يحلم أي فنان باكتسابها ، وجميع أدوات القوة التي يقصد بها ارهابه . فهي تقوم بالتعيينات في المناصب المتعلقة بها في الدولة ، وتوزع الأعمال العامة التي تطلب من الفنانين ، وتمنح الألقاب ، وكان لديها احتكار لتعليم الفن ، وفي استطاعتها الاشراف على نمو الفنان منذ بداية عهده بالفن حتى توظفه آخر الأمر ، وكانت تمنح الجوائز ـ وعلى رأسها جائزة روما ـ والمعاشات ، وهي التي تمنح الاذن باقامة المعارض والاشتراك في المسابقات ، وكان الجمهور ينظر الى ما تقدمه من آراء عن الفن باحترام خاص ، بحيث ان هذه الآراء كانت تضمن منذ البداية مركزا مميزا للفنان الذي يستجيب لها . وقد كرست أكاديمية الفنون الجميلة نفسها ، منذ تأسيسها ، لتعليم الفن ، ولكنها لم تعد تحتكر هذا التعليم الا بعد الاصلاح الذي ادخله عليها كولبير ، ومنذ ذلك الحين لم يعد يسمح لأي فنان خارج الأكاديمية بأن يقوم بأي تعليم عام ، أو أن يجعل تلاميذه يرسمون من الحياة الواقعية . وفي عام ١٦٦٦ أنشأ كولبير « أكاديمية روما » ، وبعد عشر سنوات ألحقها بأكاديمية باريس بأن جعل لوبران رئيسا لأكاديمية روما بدورها . ومنذ ذلك الحين أصبح الفنانون مجرد نواتج لنظام الدولة التعليمي ، ولم يعد في استطاعتهم التخلص من تأثير لوبران . فهم خاضعون لاشرافه في الأكاديمية ، وعليهم أن يطيعوا توجيهاته في روما ، فاذا ما اجتازوا الاختبار هناك ، كان أعظم ما يمكنهم أن يأملوا فيه هو أن يكونوا عاملين في الحكومة تحت رئاسة لوبران .

والى جانب احتكار الدولة لتعليم الفن ، كان تنظيمها لانتاج الفن بدوره جزءا من النظام الذي يضمن سيادة مطلقة لأسلوب البلاط

وفواعده . فقد جعل كولبير من الملك راعى الفن الوحيد الذى له شأن فى البلاد ، وابتعد بالأرستقراطية وطبقة الماليين الكبار عن سوق الفن . وكان النشاط الملكى فى مجال التشييد فى فرساى ، وفى اللوفر ، وفى الأنفاليد ، وفى كنيسة فال دوجراس Val-de-Grâce يستوعب كل العمل الفنى المتوافر تقريبا . وهكذا كان من المستحيل عندئذ ، لأسباب تكنيكية بحتة ، ظهور راعين للفن مثل ريشليو وفوكيه Fouquet . وفى عام ١٦٦٢ نظم كولبير صناعة النسجيات المرسمة ، المكتسبة من أسرة جوبلان Gobelin ، بنفس الطريقة التى جعل بها من الأكاديمية مركزا لتعليم الفن ، وجعل من هذه الصناعة اطارا لكل انتاج فنى فى البلاد . وهكذا جمع فى صعيد واحد بين المعماريين ورسامى الزخارف والمصورين والنحاتين ونساجى القماش المرسوم وصانعى الدواليب ونساجى الحرير والأقمشة وصهارى البرونز والصياغ وصانعى الفخار ونافخى الزجاج . وقد تطور « مصنع جوبلان » ،الذى كان لوبران يشرف عليه بدوره ، الى مؤسسة ضخمة ، كانت تنتج فى ورشها كل الأعمال الفنية والزخرفية فى القصور والحدائق الملكية . كذلك كان الملك يطلب من هذه الورش صناعة الأعمال الفنية التى كان يقدمها هدايا للحكام الأجانب والشخصيات الهامة فى الخارج . وفى الوقت ذاته كان كل ما يخرج من المصنع الملكى يتسم بالذوق الرفيع وكمال الصنعة . ذلك لأن الجمع بين تراث الصنعة الحرفية للعصر الوسيط المتأخر ، وما تم تعلمه من الايطاليين ، أدى الى بلوغ مستوى فى الفنون الزخرفية لم يصل اليه اى عصر آخر ، وحقق اعمالا كانت تتسم كلها بمستوى رفيع متجانس من حيث القيمة ، حتى لو كانت تفتقر الى الامتياز الفردى . ومن المؤكد أن اعمال التصوير والنحت قد اكتسبت بدورها طابعا صناعيا فى ذلك العهد . وأخذ المصورون والنحاتون ينتجون مجموعات ، ويكررون وينوعون نماذج ثابتة ، ويعالجون الاطار الزخرفى بنفس العناية التى يعالجون بها الأعمال الفنية ذاتها ــ هذا اذا كانوا قد أحسوا بوجود حد فاصل بين العمل الفنى والاطار على الاطلاق . فالطريقة الآلية ، الشبيهة بطريقة المصانع ، فى الانتاج ، ادت الى نمطية الأعمال الناتجة فى الفنون التطبيقية والجميلة معا (١) . وأتاح اسلوب الصناعة الجديد كشف قيم جمالية فى السلعة النمطية ، والاقلال من قيمة التفرد ، والقالب الفردى الذى لا يتكرر . ولكن عدم قدرة هذا الاتجاه على متابعة التطور التكنيكى ، وعودة العصور التالية الى مفهوم الفن السائد

(1) Cf. Hans Rose : Spaetbarock, 1922, P. 11.

في عصر النهضة المتقدم حين أبدت تقديرها للفردية ، يدل على أن الصبع اللاشخصي « لاسلوب لويس الرابع عشر » لم يكن يتوقف فقط على الشروط التكنيكية للانتاج — اى على أسلوب الصناعة الانتاجية — بل كانت هناك عوامل اخرى لها تأثيرها . ولا ننسى أن الانتاج الآلى كان أقدم من الفلسفة ذات النزعة الآلية في القرن السابع عشر ، ومن الفلسفة الفنية اللاشخصية المرتبطة بها (١) .

وكان كل شيء تنتجه مصانع « جوبلان » يتم تحت اشراف شخصي من لوبران . فهو ذاته قد رسم كثيرا من التصميمات ، واعدت تصميمات اخرى وفقا لتعليماته ، ونفذت تحت اشرافه المباشر . وهنا اتخذ « فن فرساى » شكله ، وكان فى أساسه من ابتداع لوبران . والواقع أن كولبير كان يعلم حق العلم طبيعة الشخص الذى أولاه ثقته : فقد كان لوبران يوجه المؤسسات التى يشرف عليها وفقا لمبادىء قطعية وشمولية تتمشى تماما مع روح سيده . وكان هو ذاته متزمتا ، محبا للسلطة المطلقة، وكان في الوقت ذاته شخصا ذا خبرة هائلة، يعتمد عليه في كل المسائل التكنيكية فى الفن . وظل لوبران دكتاتورا للفن فى فرنسا طوال عشرين عاما ، وأصبح بهذه الصفة هو الأصل الفعلى « للنزعة الأكاديمية » التى يدين لها الفن الفرنسى بشهرته العالمية . وكان كولبير ولوبران شخصيتين ميالتين الى التفكير النظرى ، لا ترغبان فى أن تطاع النظريات فحسب ، بل يودان أيضا أن تعرض هذه النظريات بطريقة صريحة لا لبس فيها ولا غموض . وفى عام ١٦٦٤ بدات « المحاضرات » الشهيرة تلقى فى الأكاديمية ، واستمرت عشر سنوات . وكانت محاضرات الأكاديمية هذه تبدأ دائما بتحليل لصورة أو قطعة من النحت ، ويلخص المحاضر رأيه فى العمل المعروض في قضية قطعية جازمة . وتلى ذلك مناقشة ، كان المقصود منها التوصل الى صياغة لقاعدة عامة التطبيق . وفى أحيان كثيرة لم يكن يتم التوصل الى هذه القاعدة الا بأخذ الأصوات أو بقرار حكم . وكان كولبير يريد « تسجيل » نتائج هذه المحاضرات والمناقشات ، التى كان يسميها « قواعد ايجابية » ، وكأنها قرارات لجنة ، لكي يتوافر على هذا النحو رصيد دائم من المبادىء الجمالية الموثوق منها ، ويرجع اليها دائما كلما دعت الحاجة . وبالفعل تكونت لائحة من القيم الفنية لم يحدث من قبل أبدا أن صيغت بمثل هذا الوضوح ، والدقة ، والطابع المطلق . أما فى ايطاليا فان النظرية

---

(1) Cf. Henryk Grossman: «Mechanistische Philosophie und Manufaktur», Zeitschr. f. Sozialforschung, 1935, IV, 2.

وهذا الرأى ورد فى مواضع متفرقة من الكتاب المذكور ، ولاسيما ص ١٩١ — ٢ .

الأكاديميه احتفظت بقدر من التحرر في نظرتها الى الامور ، فلم تكن ابدا تتصف بالتزمت الذى كانت تتسم به نظيرتها في فرنسا . وقد فسر البعض هذا الاختلاف على أساس ان علم الجمال كان في ايطاليا حصيلة الممارسة الفنية القومية التي كانت على وجه العموم متجانسة ، على حين انها وفدت الى فرنسا معالفن الايطالي بصفتها شيئا مستوردا ، موجها الى الطبقات العليا ، فكانت النتيجة أن وجدت نفسها منذ البداية تعارض تراث البلاد الفني الشعبي والمستمد من العصور الوسطى (١) . ولكنها حتى في فرنسا كانت أكثر تحررا حول منتصف القرن مما أصبحت عليه فيما بعد . ذلك لأن فيليبيان Félibien ، صديق پوسان ومؤلف كتاب « أحاديث عن حياة أشهر المصورين واعمالهم » (١٦٦٦) كان لايزال يعترف بأهمية فنانين مثل روبنز ورمبرانت ، ولايزال يؤكد انه لا يوجد شيء في الطبيعة لا يتصف بالجمال ولا يمكن أن يتخذ شكلا فنيا ، ولايزال يهاجم المحاكاة الذليلة لكبار الفنانين . على أن كتابه هذا نفسه كان يحتوى على أهم عناصر علم الجمال الأكاديمي — وعلى راسها الرأى القائل بتصحيح الفن للطبيعة ، وأسبقية الرسم على اللون (٢) . ولكن النظرية الكلاسيكية الحقيقية لم توضع الا في الستينات ، على يد لوبران واتباعه . فعندئذ وضع لأول مرة قانون الجمال ، بنماذجه المستمدة من العصر الكلاسيكي القديم ، ومن رافاييل ، وكبار فنانى بولونيا ، وپوسان ، الذين كانوا جميعا فوق مستوى النقد ، ومنذ ذلك الحين أصبح الاحترام غير المشروط لشهرة الملك وسمعة البلاط أمرا له اهميته القصوى في تصوير الموضوعاتالتاريخية وموضوعات الكتاب المقدس . ومع ذلك فسرعان ما ظهرت المعارضة لهذه النظرية الأكاديمية ولممارسة الفن المناظرة لها ، وذلك على الرغم من كل المكافآت التي كانت تمنح نظير مراعاة القاعدة الأكاديمية . وحتى في عصر لوبران نشأ نوع من التوتر بين الفن الرسمي ، الذى هو نتاج برنامج ثقافي حذر ، والنشاط الفني التلقائي داخل الأوساط الأكاديمية وخارجها . ولم يكن هناك بالفعل ، الى جانب لوبران ذاته ، اى فنان له اسلوب محافظ بصورة مطلقة ، أما منذ عام ١٦٨٠ ، فان الذوق العام في الفن كان قد تحول صراحة ضد الأوامر المطلقة التي فرضها لوبران .

والواقع أن التوتر بين نظرة الأوساط الرسمية ، سواء في البلاط

---

(1) A. Dresdner, op. cit., PP. 104-5.

(2) André Fontaine : Les Doctrines d'art en France, 1909, P. 26

والكنيسة ، وبين ذوق الفنانين ومحبى الفن ، الذين لم يكونوا على وجه العموم يهتمون بما تفكر فيه هذه الأوساط ، لم يكن قاصرا على الحياة الفنية فى فرنسا ، بل انه صفة مميزة لعصر الباروك بأسره . وكل ما فى الأمر أن التعارض الذى تجلى من قبل فى موقف مختلف قطاعات الجمهور مع فنان مثل كارافاچو ، مثلا ، وضده ، قد ازداد شدة . فحتى فى العهود السابقة ، كان من الممكن الا يجد فنان موهوب ، أو اتجاه فنى معين ، قبولا لدى أحد السادة الذين يرعون الفن فى الأوساط الكنسية او الدنيوية ، ومع ذلك فلم يكن من الممكن ، قبل عصر الباروك ، ايجاد تمييز أساسى بين فن رسمى وفن يجد قبولا لدى الجمهور العام . أما الآن فقد أصبح على الاتجاهات التقدمية ، لأول مرة ، أن تناضل ، لا ضد بطء عملية التطور الطبيعى فحسب ، بل أيضا ضد التقاليد التى كانت تؤيدها السلطة ذات القوة المطلقة للدولة والكنيسة . ولم يكن الفن ، قبل عصر الباروك ، يعرف ذلك الصراع الذى هو سمة مميزة للعصر الحديث ، والذى أصبح مألوفا تماما لنا اليوم ، وأعنى به الصراع بين العوامل المحافظة والعوامل التقدمية فى الحياة الفنية ، وهو الصراع الذى لم ينجم عن اختلاف فى الذوق فحسب ، بل كان يشن أساسا بوصفه صراعا من أجل القوة ، توجد فيه كل الفرص والامتيازات فى جانب المحافظين ، وكل الأضرار والأخطار فى جانب التقدميين . وبطبيعة الحال فانه ، حتى فى العصور السابقة ، كان يوجد الى جانب من يفهمون الفن ، أولئك الذين لا يفهمونه ولا يهتمون به ، غير أن الفريقين ظهرا ضمن الجمهور الفنى ذاته ، فكان أحدهما معاديا للتقدم والتجديد ، والآخر متحررا مهتما بالتطورات الجديدة منذ البداية . والواقع أن التعارض بين هذين الفريقين ، أى بين الفن الأكاديمى الرسمى والفن المتحرر غير الرسمى ، والصراع بين النظرية الجمالية المجردة ، التى تحدد معالمها على صورة برنامج مفصل ، وبين النظرية الجمالية الدينامية التى تنمو مرتبطة بالممارسة اليومية ، هذا التعارض يضفى على عصر الباروك والعصر التالى له طابعه الحديث المتميز . أما النزاع بين الاتجاه الكلاسيكى الخطى والاتجاه الحسى التصويرى ، الذى انتهى آخر الأمر بانتصار التلوينيين على لوبران ومؤيديه ، فكان مجرد مظهر لهذا التوتر العام . فالاختيار بين الرسم والتلوين كان اكثر من مسألة تكنيكية ، اذ ان اختيار التلوين يعنى الوقوف ضد روح الحكم المطلق ، والسلطة

الجامدة ، وتوجيه جميع نواحي الحياة في اتجاه عقلاني صارم — فهو مظهر لنزعة حسية جديدة ، وهو قد أدى آخر الأمر الى ظواهر مثل « ڤاتو Watteau » (*) و « شاردان Chardin » (**) .

وعملت المعارضة التي ظهرت في السبعينات ضد النزعة الأكاديمية عند لوبران ، على تمهيد الطريق لتطور جديد في الفن في أكثر من جانب واحد (١) . فقد بدات تتكون عندئذ لأول مرة حلقة من الأشخاص المهتمين بالفن ، لا تتألف فقط من المتخصصين — اى الفنانين والراعين وجامعي الأعمال الفنية — بل أيضا من اشخاص عاديين غير متخصصين ، يفترض فيهم أنهم يعبرون عن راى خاص بهم في الأعمال الفنية . فقبل ذلك كانت الأكاديمية هي وحدها التي تمنح حق التعبير عن راى في المسائل الفنية ، ولم تكن تمنح هذا الحق الا للمحترفين . اما الآن فقد أصبحت سلطتها في هذا الصدد موضوعا للمنازعة والاعتراض . وقام روجيه دى پيل Roger de Piles ، المفكر النظرى في الفن ، الذى ينتمى الى الجيل التالى لفيليبيان ، متصديا للدفاع عن حقوق الجمهور غير المتخصص ، مؤكدا ان الذوق البسيط غير المتحيز له بدوره الحق في الادلاء برأيه ، وان الشعور العادى والعين الطبيعية النزيهة قد تكون أصدق من القواعد واللوائح والراى المتخصص . ومن الأسباب التى قد تعلل أول انتصار للجمهور غير المتخصص ، ان المبالغ التى كان لويس الرابع عشر يأمر بدفعها للفنانين اخذت تتضاءل بالتدريج قرب نهاية حكمه ، وان الأكاديمية أخذت تجد نفسها مضطرة الى الاهابة بالجمهور الأوسع لكى تعوض ما فقدته من اعانتها الحكومية (٢) . ومع ذلك فان القرن التالى هو وحده الذى استخلص النتيجة المنطقية من مقدمات «دى بيل» ، فكان دى بوس Du Bos (*) أول من اكد الفكرة القائلة

(*) جان أنطوان ڤاتو (١٦٨٤ — ١٧٢١) ، من اشهر المصورين الفرنسيين ، ومن رواد دراسة الطبيعة ، واستبق الانطباعين بقدرته الفذة على معالجة الألوان .
(المترجم)

(**) جان بابتست سيميون شاردان (١٦٩٩ — ١٧٧٩) ، مصور فرنسى اشتهر بلوحاته التى تصور مناظر الحياة الريفية ، وكان في مقدرته على التكوين والتلوين يضارع كبار الفنانين الهولنديين والفلمنكيين في عصره . (المترجم)

(1) A. Dresdner, op. cit., P. 121 ff.
(2) E. Lavisse, op. cit., VIII, 1, 1908, P. 422.

(*) جان باتست دى بوس (١٦٧٠ — ١٧٤٢) مؤرخ وعالم اثرى فرنسى ، مؤلف كتاب « خواطر نقدية في الشعر والتصوير
«Refléxions critiques sur la poésie et la peinture».
(المترجم)

ان الهدف من الفن ليس ان « يعلم » ، وانما أن «يحرك أو يؤثر» ، وأن الموقف الصحيح الوحيد الذى ينبغى أن نتخـذه ازاءه ليس موقف التفكير بل موقف « الشعور » . ولم يجرؤ أحـد ، الا بعـد بداية القرن الثامن عشر ، على تأكيـد اسبقية الانسان العـادى على الشـخص المتخصص والقول بأن مشاعر الناس الذين يتعاملون على الدوام مع شيء واحد ، لابد أن تفقد حدتها ، على حين ان مشاعر الهاوى وغير المتخصص تظل طبيعية ناضرة .

على أن تركيب جمهور الفن لم يتغير ما بين عشية وضـحاها . ذلك لأن التذوق البسيط ، غير الاحترافى للاعمال الفنية، بل مجرد الاهتمام بها ، كان يتوقف على شروط تعليمية معينة لم تكن تتوافر الا لعـدد قليل نسبيا من الناس فى فرنسا فى القرن السـابع عشر . ولـكن جمهور الفن كان يزداد حجمه يوما بعد يوم ، ويضم عناصر من السكان تزداد تباينا ، حتى أصبح فى نهاية القرن يكون جماعة اجتماعية لم يكن لها تجانس جمهور البلاط فى عصر لوبران أو سلاسة قياده ، وان لم يكن ذلك يعنى أن جمهور الفن الكلاسيكى كان متجانسا على نحو مطلق أو كان مقتصرا على أوساط البلاط . فالأمر المؤكد هو أن الاصرار على التمسك بالماضى الغابر ، والطـابع النمطى اللاشخصى ، والتمسـك المتحجر بالتقاليد فى ذلك الفن ، كانت كلها سمات تتمشى مع النظرة الأرستقراطية الى الحياة ــ اذ أن الطبقـة التى ترتكز امتيـازاتها على الأصل القديم ، وعلى الدم والحسب بوجه عام ، ترى المـاضى أعظم أهمية من الحاضر ، والجماعة أهم من الفرد ، والاعتدال وضبط النفس افضل من الانقياد للمزاج والشعور الشخصى . ومع ذلك فان عقـلانية الفن الكلاسيكى كانت تعبر عن فلسفة الطبقة الوسطى بقدر ما تعبر عن فلسفة طبقة النبلاء . بل ان هذه العقلانية كانت فى واقع الأمر متغلغلة فى طريقة التفكير البورجوازية الى حد أعمق من تغلغلها فى طريقة تفكير طبقة النبلاء ، التى اقتصرت على اقتباس المفهوم العقلانى للحياة من البورجوازية . وعلى أية حال فان البورجوازى الـكفء ، المستهدف للربح ، كان قد بدأ ينظم حياته على اسس عقلانية قبل الأرسـتقراطى الذى لايهتم الا بامتيازاته. واستطاع جمهور الطبقة الوسطى أن يستمتع بوضوح الفن الـكلاسيكى وبسلطته ودقته قبل أن تستطيع ذلك طبقة النبلاء ، لأن هذه الأخيرة كانت خاضعة لتأثير ذوق الأسبانيين الرومانسكى الصارخ ، القائم على المبالغة الهوائية المتقلبة ، فى الوقت الذى كانت فيه الطبقة الوسطى قد اظهرت بالفعل حماسة لوضوح فن «پوسـان»

وانتظامه . وعلى أية حال فان افراد الطبقة البورجوازية ، من موظفين وتجار وماليين ، هم الذين كانوا يشترون معظم أعمال هذا الفنان ، وهي الأعمال التى ظهرت كلها تقريبا في عهد ريشليو ومازاران (١) . ومن المعروف أن پوسان لم يكن يقبل أية طلبات لرسم صور ضخمة مخصصة للزينة ، بل ظل طوال حياته مقتصرا على الحجوم الأصغر ، وعلى الأسلوب الأقل ادعاء . كذلك فانه لم يكن يقبل طلبات من الكنيسة الا نادرا ، ولم يكن يشعر بوجود أى نوع من الارتباط بين الأسلوب الكلاسيكى والأغراض الشعائرية الخالصة للفن (٢) .

وأخذ البلاط يتحول تدريجا من الباروك الحسى الى الباروك الكلاسيكى ، مثلما أخذت الأرستقراطية تأخذ بأسلوب الطبقة الوسطى العقلانى فى الاقتصاد ، على الرغم من نفورها من كل ما له صلة بالأرقام . وكانت العقلانية والكلاسيكية معا متمشيتين مع الاتجاه التقدمى للتطور ، ومن هنا فان جميع طبقات المجتمع قد قبلتهما عاجلا أو آجلا . وحين أخذت أوساط البلاط بالأسلوب الكلاسيكى ، فانها كانت بذلك تأخذ باتجاه كان فى الأصل منتميا الى الطبقة الوسطى ، غير أنها حولت بساطته الى وقار ، واستخدامه الاقتصادى للموارد الى تحفظ وضبط للنفس ، ووضوحه وانتظامه الى موقف صارم لا يعرف التسامح . وبطبيعة الحال فان المستويات العليا من الطبقة الوسطى هى وحدها التى كانت تستمتع بالفن الكلاسيكى ، بل ان هذه المستويات لم تكن شغوفة به وحده . صحيح أن التنظيم العقلانى فى المذهب الكلاسيكى كان متمشيا مع طريقتها الموضوعية فى التفكير ، ولكن نظرتها العملية الواقعية الى الحياة جعلتها أكثر استجابة للانطباعات المطابقة للطبيعة . فعلى الرغم من عقلانية پوسان ، فان لوى لونان Louis Le Nain ، الذى كان فنه يأخذ بمذهب مطابقة الطبيعة، كان هو مصور الطبقة الوسطى بالمعنى الصحيح (٣) . ومع ذلك فان نزعة مطابقة الطبيعة لم تظل وقفا على الطبقة الوسطى . فقد أصبحت كالعقلانية ، سلاحا عقليا لا تستغنى عنه اية طبقة من طبقات المجتمع فى صراعها من اجل الحياة . ذلك لأن القدرة على الاستبصار النفسى ، والمعرفة العميقة للناس ، كانت شرطا ضروريا للنجاح ، لا فى ميدان

---

(1) Joseph Aynard : La Boureoisie française, 1934, P. 255.

(2) Werner Weisbach : Franzoesische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft, 1932, P. 140.

(3) H. Lemonnier, op. cit. P. 104 — W. Weisbach : Franz. Mal., P. 95.

الأعمال الاقتصادية فحسب ، بل فى البلاط وفى الصالونات أيضا . وعلى الرغم من أن ظهور الطبقة الوسطى وبدايات الراسمالية الحديثة كان هو الذى أعطى القوة الدافعة الأولى لتكوين تلك المعرفة بالانسان ، التى بدأ بها تاريخ علم النفس الحديث ، فان الأصـــل الحقيقى لفن التشريح النفسى كما نعرفه اليوم يرجع الى حياة البلاط والصالونات فى القرن السابع عشر . ذلك لأن المعرفة النفسية لعصر النهضة ، التى كان أساسها فى البداية علميا بحتا ، قد اكتسبت طابعـــا عمليا أخلاقيا فى كتابات السير الذاتية عند تشلليني Cellini وكاردانو ، ومونتى ، وقبل هذه جميعا ، فى الأوصاف والتحليلات التاريخية لماكياڤيلى . فالمعرفة النفسية القائمة على كشف المستور وفضحه عنـــد مكياڤيلى تنطوى من حيث المبدأ على كل الكتابات النفسية التالية ، وفكرته عن الأنانية والنفاق كانت بالنسبة الى ذلك القرن بأسره مفتـــاحا لفهـــم الدوافع الخفية للأفعال والانفعالات البشرية . وبطبيعة الحـــال فان الطريقة المكياڤيلية كان لابد لها أن تمر بتطور طويل فى البـــلاط وفى صالونات باريس قبل أن يتسنى لها أن تصبح أداة يستخدمها مفـــكر مثل لاروشفوكو . والواقع أن الملاحظات والصيغ التى تضمنها كتابه « الحـــكم » Maximes لا يمكن تصورهـــا بدون الفنون والثقـــافة الاجتماعية لهذا البلاط وتلك الصالونات . فالملاحظات المتبادلة لأفراد هذه الأوساط فى اتصالاتهم اليومية ، والروح النقدية التى كان كل فرد ينميها على حساب الآخر ، وعبادة «الكلمات الجيدة» bon mots و « الافحام اللفظى » médisance ، التى كانت مســـلاة يقضون بهـــا أوقات فراغهم ، والمنافسة العقلية التى اشـــتدت بينهم ، ومحـــاولتهم التعبير عن الفكرة بأغرب الطرق وأذكاها وأشدهـــا حدة ، والتحليـــل الذاتى لمجتمع أصبح مشكلة فى نظر نفسه ، وطريقة التفكير الانعكاسى الدائم ، وتحليل المشاعر والانفعالات ، الذى يمضى فيه المفكرون كأنه نوع من الألعاب الجماعية ــ كل هذه العوامل تشكل الخلفية التى بنيت عليها الأسئلة والاجابات المعروفة المميزة عند لاروشفوكو . ففى هـــذا الوسط لم يجد أول ايحاء بأفكاره فحسب ، بل انه كان اول مجـــال يتعين على هذه الأفكار أن تثبت فعاليتها فيه .

ولقد كان تشاؤم طبقة النبلاء التى خابت آمالهـــا ، وحرمت من مضمون حياتها ذاته ، من اهم مصادر هذه المعرفة النفسية الجديدة الى جانب خبرة الحياة فى البلاط والثقافة الاجتماعية للصـــالونات . ففى موضع ما من كتابات المدام دى سڤينيى تقول انها كانت فى كثـــير من الأحيان تدخل فى محادثات مع مـــدام دى لافاييت ولاروشفوكو ، وبلغت هذه المحادثات من الحزن حدا جعلهم يعتقدون بأن خير سبيل

امامهم هو أن يدفنوا انفسهم . فلقد كان الثلاثة ينتمون الى تلك الأرستقراطية المنهكة التي ظلت ، بعد ارغامها على الانسحاب من ميدان الحياة الايجابية ، متمسكة بتحيزاتها الاجتماعية على الرغم من اخفاقها. فهم ، مثل رتس Retz وسان سيمون ، كانوا هواة أرستقراطيين ، تعد المرتبة الاجتماعية ، والتعبير المباشر عن الطبقة والمكانة ، أكثر حقيقة في نظرهم بكثير مما هي في نظر كتاب الطبقة الوسطى ، الذين يشعرون بفرديتهم شعورا طاغيا . والواقع ان الصورة التي رسموها للانسان لم تكن صورة جذابة ، ومع ذلك فمن الصحيح ، كما قال البعض أن الفرد ، منظور اليه بعيونهم ، لم يعد ينطوي على أي شيء مخيف أو فظيع ، فهو لم يعد « سرا مرعبا » ، أو « وحشا لا يفهم » monstre incompréhensible ، كما كان عند پاسكال ، بل عند كورنى ذاته، وانما هو قد « بلغ ، بعد تجريده من جميع الصفات غير المألوفة ، حجما متوسطا ، ميسورا ، يسهل التعامل معه » (١) . وهنا لا يعود يذكر شيء عن خطاياه ، وعن عصيانه للأوامر الالهية ، وتعديه على ذاته ، وعلى جاره بوصفه أخا له ، ودما من دمه ، بل ان جميع الدوافع الروحية وصفات الشخصية ، وكل الفضائل والرذائل ، لم تعد تقاس الآن الا بمعيار تقبل المجتمع لها .

كانت الصالونات قد بلغت أوج ازدهارها في النصف الأول من القرن ، في وقت لم يكن فيه البلاط قد أصبح بعد المركز الثقافي للبلاد ، وكان الهدف هو خلق جمهور حقيقي للفن ، ومنبر للحكم السليم ، يفترض فيه أن يصدر حكما على مستوى الأعمال الفنية في حالة عدم وجود نقاد محترفين . وعلى هذا النحو أصبحت الصالونات، اكاديميات صغيرة غير رسمية ، تكتسب فيها الشهرة الأدبية ، وتخلق فيها الأذواق الأدبية . ونظرا الى ان اتصالها بالعالم الخارجي كان أكثر تحررا ، والى أن حريتها الداخلية كانت أعظم ، فقد كان المقصود منها ايجاد علاقة مباشرة بين منتجي الفن ومستهلكيه ، على نحو لم يتحقق أبدا في البلاط وفي الأكاديميات الحقيقية فيما بعد . والحق أن الأهمية التعليمية والثقافية للصالونات كانت هائلة ، ولكن الانتاج الأدبي الذي يرجع الفضل المباشر فيه اليها لم يكن عظيم الأهمية . فلم تنبثق موهبة عظيمة واحدة حتى من أول هذه الصالونات وأهمها ، وهو « أوتيل دى رامبوييه Hôtel de Rambouillet » (٢) . وكان كتاب « اكليل جوليا »

(1) Karl Vossler : Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, 1921, P. 366.

(2) Bédier-Hazard : Hist. de la litt. franç., I, 1923, P. 232.

Guirlande de Julie الذى جمع لاحدى بنات المركيزة (دى رامبوييه) ، والذى هو أنموذج لجميع كتب المقتطفات الموجهة الى الفتيات الصغيرات، هو أصدق المؤلفات الأدبية تمثيلا لهذا الوسط. بل أن الأسلوب المنمق precious لايمكن أن يوصف بأنه نتاج للصالونات الا بمعنى محدود . فهو فى واقع الأمر لايعدو أن يكون تحويرا فرنسيا للمارينية والجونجورية والتأنقية euphuism وجميع فنون الايهام التى اشتهرت بها حركة المانرزم . وما هو الا طريقة التعبير والاتصال التى تصلح لأناس يتقابلون كثيرا ويخلقون مصطلحاتهم وتعبيراتهم الخاصة ـ أعنى أنه لغة سرية يفهمون أبسط ايحاءاتها وايماءاتها ، أما بالنسبة الى الآخرين فهى تظل غير مستساغة ، بل غير مفهومة ، على حين أن العمل المفضل لدى المتخصصين فيها هو زيادة غرابتها وغموضها . ولسنا فى حاجة الى الرجوع الى مدرسة الاسكندرية القديمة لكى نجد سوابق لهذه اللغة الغامضة ، بل يكفى أن نشير الى أن «الوزن الغامض» عند التروبادور كان شبيها بهذه اللغة المصطنعة المرتبطة بفئة معينة ، من حيث أنه كان قبل كل شىء وسيلة لتجنب التسوية الاجتماعية ، وكان يبحث دائما عن الفاظ وصيغ صعبة غير عادية وغير طبيعية لتكون علامات على التميز الاجتماعى . ولكن البعض أكد عن حق أن صفة التنميق preciosity هذه ليست مجرد نزوة عابرة لجماعة صغيرة ، اذ لم يكن الحديث بالأسلوب المنمق قاصرا على بضع عشرات من السيدات المثقفات المتحذلقات، وبضعة شعراء غير موهوبين أو متوسطى المواهب ، بل ان الصفوة الفرنسية المثقفة بأسرها كانت فى القرن السابع عشر تأخذ بأسلوب التنميق بدرجات متفاوتة ـ حتى كورنى الصارم وموليير المنتمى الى الطبقة الوسطى . ولم يكن الأبطال والبطلات على المسرح ينسون تربيتهم المهذبة ، حتى وهم فى قمة الانفعال ، فكانوا يخاطبون بعضهم بعضا بكلمة «ياسيدى» و «ياسيدتى» ، وظلوا مؤدبين ذوى شهامة فى جميع الظروف . ولكن هذه الشهامة لم تكن الا حالة شكلية يستحيل أن نستخلص منها شيئا عن مدى اخلاص مشاعرهم ـ فهى ، ككل شكل وكل لغة ، كانت تستخدم ألفاظا واحدة للتعبير عن المشاعر الأصيلة والمشاعر الزائفة (١) .

وقد أسهمت الصالونات أيضا فى توسيع نطاق جمهور الفن ، بأن قربت فى أوساطها بين العارفين بأصول الفن وبين أناس يهتمون بالفن ،

---

(1) Victor Klemperer : «Zur franzoesischen Klassik,» Oskar Walzel-Festschrift, 1924, P. 129.

وينتمون الى طبقات اجتماعية شديدة الاختلاف . ففيها كان أفراد طبقة النبلاء الوراثية ، الذين كانوا بالطبع يكونون أغلبية ، يقابلون ممثلى طبقة النبلاء الرسمية ، وطبقة البورجوازية — ولا سيما رجال الأموال — الذين كان لهم من قبل دور فى عالم الفن والأدب (١) . وكانت طبقة النبلاء لاتزال تزود البلاد بضباط الجيش ، وحكام الأقاليم ، والدبلوماسيين ، وموظفى البلاط ، وكبار الشخصيات الكنسية ، على حين أن البورجوازية كانت تشغل المناصب الهامة فى المحاكم والخزانة ، بل انها بدأت أيضا تنافس طبقة النبلاء فى ميدان الحياة الثقافية . ولنلاحظ أن رجال الأعمال فى فرنسا لم يتمتعوا أبدا بالاحترام الذى كانوا يتمتعون به فى ايطاليا وانجلترا والمانيا ، ولم يكن فى استطاعتهم اكتساب مكانة اجتماعية ارفع الا عن طريق المزيد من الثقافة واتباع أسلوب أرقى فى الحياة . ومن هنا فان أبناءهم لم يكونوا فى أى بلد آخر احرص مما كانوا فى فرنسا على التخلى عن حياة الأعمال الاقتصادية والتحول الى أعيان مثقفين . كذلك فان جزءا كبيرا من الكتاب الفرنسيين ، الذين كان معظمهم فى عصر النهضة ينتمى الى طبقة النبلاء ، أصبح فى القرن السابع عشر ينتمى الى الطبقة الوسطى . فالى جانب المجموعة القليلة نسبيا من الأرستقراطيين وقادة الكنيسة ، الذين كانوا عندئذ يقومون بدور الأدب الفرنسى — كالدوق دى لارشفوكو ، والمركيزة دى سيفيينى ، والكاردينال رتس — كان راسين وموليير ولافونتين وبوالو (هذا اذا اقتصرنا فقط على اهم الأسماء) أفرادا عاديين فى طبقة البورجوازية ، وكتابا محترفين . ولقد كان المركز الاجتماعى لموليير ، وعلاقته بمختلف طبقات المجتمع ، ذا دلالة خاصة على الأوضاع السائدة فى ذلك العصر . فهو بورجوازى كامل بحكم أصله وموقفه العقلى وطبيعة فنه . وهو يدين لاحتكاكه بالجماهير العريضة من الناس بأول نجاح أحرزه ، وبفهمه لمتطلبات المسرح . وقد ظل طيلة حياته يتخذ موقف النقد ، بل موقف الازدراء العامى فى كثير من الأحيان ، فيدرك بنفس القدر من التعمق العناصر المضحكة السوقية فى طبيعة الفلاح الماكر ، والتاجر الوضيع ، والبورجوازى المغرور ، والاقطاعى الصارم ، والكونت الغبى ، ويصور ذلك كله بنفس القدر من الصراحة . ولكنه كان حريصا على الابهاجم النظام الملكى ، وسلطة الكنيسة ، وامتيازات النبلاء ، وفكرة التدرج فى المراتب الاجتماعية ، أو حتى على عدم مهاجمة دوق او مركيز واحد ، فاذا لم يكن من الصعب التمييز بين المحافظ والثورى فى ميدان

(1) Roger Picard : Les Salons littéraires et la société française, 1943, P. 32.

الفن ، فان المرء قد يميل تبعا لذلك الى القول بأن موليير كان كاتبا لم يتنكر أبدأ لأصله الاجتماعي ، ولكنه كان أساسا كاتبا محافظا أصبح ، لأسباب انتهازية ، مدافعا عن النظام الاجتماعي السائد . وعلى اية حال فان من المستحيل قطعا ادراج موليير في نفس الفئة التي ينتمي اليها أرسطوفان ، وان كان في نواح معينة أكثر عبودية منه . وانما الأصح أن يعد واحدا من الكتاب الذين أصبحوا ، على الرغم من نزعتهم الذاتية المحافظة ، روادا للتقدم لأنهم عملوا على اماطة اللثام عن الواقع الاجتماعي ، أو عن جزء من هذا الواقع على الأقل . ولو أخذنا بوجهة النظر هذه ، فمن المؤكد أن شخصية الفيجارو للكاتب بومارشيه لن تعود أول مبشر بالثورة، وانما هو مجرد خليفة لخدم موليير ووصيفاته(*) .

(*) اشارة الى التلميحات الثورية والانتقادات الاجتماعية القاسية التي ترد في كثير من الأحيان على لسان الخدم والوصيفات في أدب موليير .

(المترجم)

الفصل العاشر

الباروك عند البرجوازية البروتستانتية

أدى الحكم الأسباني في اقليم الفلاندر ، وقبول الطبقات العليا له ، الى أوضاع مشابهة الى حد بعيد للأوضاع السائدة في فرنسا في نفس الفترة . فهناك أيضا أصبحت الأرستقراطية معتمدة كل الاعتماد على قوة الدولة ، وتحولت الى طبقة نبلاء طيعة مرتبطة بالبلاط . وهنا أيضا كان منح ألقاب النبلاء للبورجوازية ، وميل هذه الأخيرة الى ادارة ظهرها لحياة الأعمال الاقتصادية بمجرد أن يصبح ذلك ميسورا ، سمة أساسية من سمات التطور الاجتماعي (١) • وهنا أيضا منحت الكنيسة مركزا يكاد يكون احتكاريا ، وان كانت قد اضطرت الى دفع ثمن التحول الى أداة في يد الحكومة ، كما فعلت في فرنسا • وهنا أيضا اتخذت ثقافة الطبقات الحاكمة طابعا بلاطيا خالصا ، وأخذت تفقد بالتدريج كل صلة بالتراث الشعبي ، بل كل صلة لها بالاتجاه العام للبلاط البورجندي ، وهو الاتجاه الذي كان متأثرا بالطبقة المتوسطة الى حد ما • كذلك يلاحظ بوجه خاص أن الفن بدوره كان له في عمومه طابع رسمي ، وكل ما في الأمر أنه كان على خلاف الباروك الفرنسي ،ذا اتجاه ديني في الوقت ذاته ـ وهو أمر يرجع أساسا الى التأثير الاسباني . وثمة فارق آخر هو أنه لم يكن هناك انتاج فني تنظمه الدولة ، ولم يكن البلاط يستوعب كل الأعمال الفنية استيعابا تاما ، وذلك أولا لأن بلاط الأرشدوق كان عاجزا عن تمويل مثل هذا الانتاج ، وثانيا لأن مثل هذه التعبئة الشاملة للفن لم تكن تتمشى مع الطريقة المتسامحة التي أرادت أسرة هابسبورج أن تحكم بها في الفلاندر . بل ان الكنيسة ذاتها ، التي كانت المؤسسات كلها اهتماما بالفن ، كانت تكتفي بوضع معالم اتجاه كاثوليكي عام ، ولكنها لم تفرض على الفن أي التزام ، سواء فيما يتعلق بالطريقة الأساسية

(1) Henri Pirenne: Hist. de Belgique, IV, 1911, PP. 437-8.

للتصوير ، وبالتفاصيل الموضوعية له . وهكذا فان الكاثوليكية العائدة restored كانت تسمح للفنان هنا بحرية تفوق ما كان يناله فى أى مكان آخر ، وكان هذا الاتجاه التحررى هو السبب فى أن الفن الفلمنكى كان أقل شكلية وأكثر تلقائية من فن البلاط فى فرنسا ، كما كان أقرب الى الطبيعة ، وأكثر بهجة فى مزاجه العام ، من فن الكنيسة فى روما . واذن ، فحتى لو كانت كل هذه الظروف عاجزة عن تفسير العبقرية الفنية لفنان مثل روبنز ، فانها تبين بوضوح انه وجد القالب المميز لفنه فى بيئة البلاط والكنيسة فى الفلاندر .

والواقع أن الكنيسة الكاثوليكية العائدة لم تحرز فى أى مكان ، خارج البلاد الألمانية الجنوبية ، نجاحا كذلك أحرزته فى الفلاندر (١). ولم يكن التحالف بين الكنيسة والدولة وثيقا بقدر ما كان بين البرت وايزابلا ــ أى فى العصر الذهبى للفن الفلمنكى . فقد كان الارتباط بين الفكرة الكاثوليكية وفكرة الملكية طبيعيا هنا ، بقدر ما كان التوحد بين البروتستانتية والجمهورية طبيعيا فى الشمال . وكانت الكاثوليكية تستمد سلطة الحاكم من الله ، وفقا لمبدأ تمثيل صاحب المرتبة الروحية الرفيعة للمؤمنين ، أما البروتستانتية ، التى كانت تعتقد أن الناس جميعا أبناء الله ، فكانت معادية للسلطة أساسا . ولكن اختيار الطائفة الدينية كان فى كثير من الأحيان يتغير وفقا لوجهة النظر السياسية . فبعد الثورة مباشرة ، كان الكاثوليكيون فى الشمال لايزالون مماثلين فى العدد تقريبا للبروتستانت ، ولم ينضموا الى الأعداء فى روما الا فيما بعد . وعلى ذلك فان العداء الدينى بين الدول الجنوبية والشمالية لم يكن هو السبب الحقيقى للتعارض الثقافى بين الاقليمين . غير أن من المستحيل أيضا ارجاع هذا التعارض الى الطابع العنصرى أو العرقى للسكان ، بل ان له أسبابا اقتصادية واجتماعية تفسر أيضا الاختلاف الأساسى فى الأسلوب داخل فن الأراضى الواطئة ذاته . والواقع ان تحليل التطورات من وجهة نظر علم الاجتماع لا يأتى بنتائج مثمرة فى أية فترة من تاريخ الفن بقدر ما يأتى به فى هذه الفترة التى ظهر فيها اتجاهان مختلفان اختلافا أساسيا ، كالباروك الفلمنكى والهولندى ، فى وقت واحد تقريبا ، وفى بيئة جغرافية متقاربة ، وتحت ظروف خارجية متشابهة الى حد بعيد . وعلى ذلك فان هذا التقسيم الفرعى للأساليب ، الذى يتيح لنا تحليله ان نستبعد كل العوامل غير الاجتماعية ، يمكن أن يعد حالة اختبار مثلى للدراسة الاجتماعية للفن .

---

(1) P.J. Block : Gesch. der Niederlande, IV, 1910, P. 7.

كان فيليب الثانى ، الذى تشعبت ثقافة الأراضى الواطئة فى عهده ، حاكما تقدميا أراد أن يدخل فى الأراضى الواطئة انجازات الحكم المطلق ، وهى نظام الدولة المركزية وترشيد الميزانية المخططة (١) . وقامت البلاد كلها ثائرة على هذا البرنامج ، فنجح الشمال ، ولم ينجح الجنوب . وهكذا فان الأقاليم الجنوبية «الكاثوليكية» ثارت ضد التضحيات المالية الجديدة التى كانت تقتضيها الحكومة المركزية من الطبقة الوسطى ، بنفس المرارة التى ثار بها الشمال «البروتستنتى» . ولم يظهر التعارض الثقافى بين المنطقتين قبل النزاع مع أسبانيا ، ولم يتطور الا نتيجة لاختلاف هذا الصراع ، وبوصفه انعكاسا للفوارق الاجتماعية التى أدت اليها نتيجة الثورة فى الجنوب والشمال . ففى البداية كان موقف الطبقة الوسطى من أسبانيا واحدا فى كل مكان ، وكانت هذه الطبقة ، بماضيها المنتمى الى الطوائف الحرفية وتفضيلها للامركزية ، هى التى كان تفكيرها وشعورها محافظا ، لا الملك ، الذى كان قد تربى فى الجو الأيديولوجى للعقلانية السياسية وللمذهب التجارى mercantilism . ولقد كانت البورجوازية تريد ، قبل كل شيء ، أن تحتفظ باستقلالها فى المدن وبما يرتبط به من امتيازات ، وكانت متفقة على ذلك فى جميع أرجاء البلاد . أما قصة الهولنديين البروتستنت والجمهوريين الذين ثاروا على الطاغية الكاثوليكى ، وهى القصة التى تنطوى ضمنا على وصف لقسوة محاكم التفتيش ، والحشد المشئوم للجنود ، فهى لا تعدو أن تكون أسطورة بديعة. فالهولنديون لم يثوروا على أسبانيا لانهم بروتستنت ، وان كان من الجائز أن النزعة الفردية فى العقيدة البروتستنتية قد زادت من حدة ثورتهم (٢) ، كما أن الكاثوليكية لم تكن فى ذاتها رجعية أكثر مما كانت البروتستنية ثورة (٣) ، وكل ما فى الأمر أن ضمير الكالفينى الذى يثور على ملكه ربما كان أكثر ارتياحا من ضمير الكاثوليكى وأيا كان الأمر ، فان الثورة فى الأراضى الواطئة كانت ثورة محافظين (٤). وكانت الأقاليم الشمالية المنتصرة تدافع عن مفاهيم الحرية الموروثة عن العصور الوسطى ، وعن نظام الحكم الذاتى الاقليمى العتيق . وكما لاحظ البعض ، فان قدرة هذه الأقاليم على أن تؤكد ذاتها وقتا ما تدل

---

(١) قارن بالنسبة الى ما يأتى :

J. Huizinga : Hollaendische Kultur des XVII. Jahrhunderts, 1933, PP. 11-14. — G.J. Renier : The Dutch Nation, 1941, PP. 11 ff.

(2) G.J. Renier, op. cit., P. 32.

(3) Cf. Franz Mehring : Zur Literaturgesch. von Calderon bis Heine, 1929, P. 111.

(4) J. Huizinga : Hollaendische Kultur, P. 13.

على أن الحكم المطلق لم يكن النظام السياسى الوحيد الذى يتفق مع مقتضيات العصر ، غير أن قصر امد نجاحهم يثبت ان الشكل الحضرى الفدرالى للحكم لايمكن ان يكون مقبولا ، على المدى الطويل ، فى عصر من المجتمعات المحلية المركزية .

وكانت الولايات الشمالية تؤلف اتحادا للمدن بمعنى مختلف كل الاختلاف عن الأقاليم الجنوبية ، التى كان لديها من المدن الكبيرة بقدر ما لدى الشمال تماما ، ولكن انهيار الحكم الذاتى المحلى أدى فيها الى حدوث تغير أساسى فى وظيفة مجالس المدن . وبعد هزيمة الثورة ، لم يعد أقوى عناصر المجتمع تأثيرا هو الطبقة الوسطى من سكان المدن ، كما فى هولندا ، بل أصبح هو الطبقة العليا الأرستقراطية أو شبه الأرستقراطية المعتمدة على البلاط . وعلى حين أن الحكم الأجنبى أدى فى الجنوب الى انتصار ثقافة البلاط على ثقافة الطبقة الوسطى الحضرية ، فان تحقيق الاستقلال الوطنى فى الشمال كان يعنى الاحتفاظ بالثقافة البورجوازية. ومع ذلك فلم تكن الفضائل المتعلقة بالحرية هى التى قامت بالدور الأكبر فى الموجة الجديدة من الازدهار الاقتصادى فى هولندا ، بل كان حسن الحظ والمصادفة البحتة هو الذى ادى الى هذه النتيجة . ذلك لأن الموقع الملاحى الممتاز ، الذى كان يحتم أن يقوم هذا البلد بدور أساسى فى تنظيم التجارة بين أوروبا الشمالية والجنوبية ، والحروب التى أرغمت اسبانيا على شراء سلع من الأعداء ، وافلاس فيليب الثانى عام ١٥٩٦ ، الذى ادى الى خراب رجال البنوك الايطاليين والألمان ، وجعل امستردام مركزا للسوق المالية أوروبية ــ كل هذه كانت امكانات متعددة للثراء لم يكن على هولندا الا ان تستغلها ، لا أن تخلقها . وكل ما كانت هولندا تدين به لنظامها الاقتصادى العتيق هو ان الثروة الجديدة لم تنتفع منها الدولة وأسرة مالكة ، بل انتفعت منها الطبقة الوسطى الحضرية التى كانت مفككة ، كما كانت فى العصور الوسطى ، وكانت لاتزال تفكر من خلال مبدأ الانعزال والاستقلال الاقتصادى . غير أن طبقة التجار وأصحاب الأعمال الصناعية هذه أصبحت ، نتيجة لذلك ، هى الطبقة الحاكمة . وعملت هذه الطبقة ، كما يحدث فى كل مرة تصبح فيها ذات قوة نفوذ ، على اضطهاد طبقة الأجيرين ، بل أيضا على اضطهاد البورجوازية الصغيرة التى تتألف من صناع مستقلين ولكنهم معدمون ، ومن تجار صغار . هذه البورجوازية ، التى كان مركزها الاجتماعى فى هولندا مبنيا على الثروة والربح أكثر مما كان فى اى بلد آخر ، اختارت طبقة خاصة من بين صفوفها ، هى الأوصياء regents ، لتمثيل مصالحها الاقتصادية والسياسية . وكانت مجالس المدن ، بما فيها من محافظين وأعيان ومستشارين ، تتألف من هؤلاء الأوصياء ، وهم الذين كانوا

يمارسون السلطة الحقيقية للطبقة الحاكمة . ولما كان منصبهم عادة يورث من الأب الى الابن ، فان سلطتهم كانت منذ البداية اكبر من سلطة طبقة الموظفين العادية ، وكانوا يتمتعون باحترام أعظم من هؤلاء بكثير . وكان معظم الأوصياء فى البدء تجارا سابقين يعيشون من مواردهم الخاصة ويمارسون وظيفتهم بوصفها هواية ، ولكن أبناءهم كانوا قد درسوا فى جامعتى ليدن وأوترخت ، وكانوا مؤهلين ، بفضل دراستهم القانونية بوجه خاص ، لتولى المناصب الحكومية التى يرثونها من آبائهم .

ولم يكن نفوذ النبلاء منعدما كل الانعدام ، ولا سيما فى اقليمى جلدرلاند Gelderland وافريسل Overysel ، ولكن عددهم كان بسيطا ، ولم تكن هناك الا أسر قليلة هى التى ظلت محتفظة بانعزالها عن مجتمع الأعيان فى المدن . اما الغالبية العظمى من هذه الأسر فقد اختلطت بالبورجوازية الثرية ، اما بالتزاوج مع أسر من الطبقة الوسطى ، واما بالمشاركة فى مشاريعها الاقتصادية ، وتطورت الطبقة الوسطى العليا ذاتها الى أرستقراطية من التجار ، وبدأت أسر الأوصياء تسير على طريقة فى الحياة جعلتها تزداد تباعدا عن الأوساط الأوسع للطبقة الوسطى. وكون هؤلاء الأوصياء فئة وسطى بين الطبقات الوسطى وطبقة النبلاء ، أوجدت اتصالا فى التسلسل الاجتماعى لم يكن معروفا من قبل . وكان التوتر بين الملكيين ذوى العقلية العسكرية ، المتجمعين حول الحاكم stadtholder ، من جهة ، وحزب السلام المؤلف من الطبقة الوسطى والأرستقراطية المعادية للملكية من جهة اخرى ، اقوى بكثير من اية فوارق بين الطبقات الوسطى والنبلاء (١) . ولكن السلطة الحقيقية كانت فى يد البورجوازية ، ولم يكن هناك خطر حقيقى يهددها من أى جانب .

وعلى الرغم من أن الطبقات الغنية كانت تعمل دائما على محاكاة الميول الأرستقراطية فى المسائل المتعلقة بالذوق ، فان روح الطبقة الوسطى ظلت بدورها مسيطرة على عالم الفن ، وفرضت طابعا بورجوازيا فى أساسه على التصوير الهولندى وسط ثقافة البلاط التى كانت سائدة فى أوروبا عامة . ففى الوقت الذى بلغت فيه هولندا قمة ازدهارها الثقافى ، كانت ثقافة الطبقة الوسطى سائرة فى طريق التدهور فى غيرها من البلدان (٢) ، ولم تعمل الطبقة الوسطى فى بقية أوروبا على ايجاد ثقافة اخرى شبيهة بالثقافة الهولندية الا فى القرن الثامن عشر —

(1) Kurt Kaser: Gesch. Europas im Zeitalter des Absolutismus. L.M. Hartmann-Weltgesch., VI, 1923, PP. 59, 61.

(2) F. v. Bezold: Staat u. Ges. d. Ref., P. 92.

والسبب الأكبر الذى جعل الفن الهولندى يكتسب طابع الطبقة الوسطى هو انه لم يعد مرتبطا بالكنيسة . فأعمال المصورين الهولنديين يمكن مشاهدتها فى أى مكان الا الكنائس ، ولم يكن للصورة الدينية وجود فى البيئة البروتستانتية . ولم تكن لقصص الكتاب المقدس الا مكانة متواضعة نسبيا ، بالقياس الى الموضوعات الدنيوية ، وكانت تعامل عادة على أنها صور مناظر عادية . وكان تصوير الحياة الواقعية اليومية هو الأقرب الى قلوب الجماهير من بين كل أنواع التصوير : أى الصورة العاطفية والصورة الشخصية ، والمنظر الطبيعى ، والطبيعة الصامتة ، والتصوير الداخلى والمناظر المعمارية . وعلى حين أن صور حكايات الكتاب المقدس ، والحكايات الدنيوية ، ظلت هى الشكل الرئيسى للفن فى البلدان الكاثوليكية وفى تلك التى يحكمها ملوك ذوو سلطة مطلقة ، فان هناك موضوعات كانت تعامل من قبل على أنها فرعية لا أهمية لها ، أصبح لها فى هولندا استقلال مطلق فى ذلك الوقت . فلم تعد موضوعات الحياة اليومية ، والمناظر الطبيعية ، والطبيعة الصامتة ، تؤلف مجرد عناصر مساعدة فى التكوينات المستمدة من الكتاب المقدس ، ومن التاريخ والأساطير ، بل اكتسبت قيمة مستقلة خاصة بها ، ولم يعد الفنان فى حاجة الى عذر ينتحله لكى يصورها . وكلما كان الموضوع أقرب الى الطابع المباشر ، وأوضح ، واكثر شيوعا ، كانت قيمته بالنسبة الى هذا الفن أعظم . وهكذا كان هذا الفن يعبر عن موقف من الحياة لا ترفع فيه ، مبنى على التجربة اليومية ، ويعد الواقع شيئا تم الانتصار عليه ، وبالتالى أصبح مألوفا . وكان الأمر يبدو كما لو كان هذا الواقع قد اكتشف ، وامتلك ، وتم الاستقرار فيه للمرة الأولى . وكان أكثر مايهم الفن هو ممتلكات الفرد ، والأسرة ، والمجتمع المحلى ، والأمة : أى الحجرات والساحات ، والمدينة وبيئتها ، والمنظر الطبيعى المحلى ، والريف بعد تحريره واستعادته . ولكن هناك ما هو أكثر دلالة على الفن الهولندى من اختيار الموضوع ، وهو الاتجاه الخاص الى مطابقة الطبيعة الذى لا يتميز به فقط عن أسلوب الباروك العام فى أوروبا ، باتجاهاته البطولية ، ووقاره الزاهد ، الذى كان فى كثير من الأحيان صارما ، ونزعته الحسية المندفعة الفياضة ، بل يتميز به أيضا عن كل الأساليب السابقة المبنية على التزام الطبيعة . ذلك لأن مايضفى على هذا التصوير طابع الصدق المميز له ليس فقط موضوعية العرض ، بما تتسم به من بساطة وتقديس واحترام ، وليس فقط محاولة تصوير الحياة فى طابعها المباشر ، وفى أشكالها المألوفة ، التى يستطيع كل شخص أن يتأكد منها بنفسه ، وانما هو التجربة الشخصية الكامنة فى اتجاهه العام .

فالنزعة الجديدة الى مطابقة الطبيعة لدى الطبقة الوسطى ، هى أسلوب لايحاول أن يجعل الأشياء الروحية مرئية فحسب ، بل يحاول أيضا أن يجعل كل الأشياء المرئية تجربة روحية . وأصبح التصوير على الحامل easel ، الذى يعطي احساسا بصدق التجربة الشخصيـــة ، والذى تجسد فيه هذا المفهوم للفن ، هو الشكل المميز لفن الطبقـــة الوسطى الحديث بأسره ــ اذ لا يوجد فن آخر يعبر بطريقـــة كافية عن الروح البورجوازية بحب استطلاعها الذى لا يكل ، وبحدودها التى لا تتعداها فى الوقت ذاته . فهو نتاج للقيود المرتبطة بالحجم المحدود ، من جهة ، ولأعلى تركيز ممكن للمضمون الروحى من جهـة أخرى . والواقـع أن الزخارف الـكبيرة لم تكن تنفع الطبقة الوسطى فى شيء ، وكانت معايير البلاط بعيدة كل البعد عن الوفاء بحاجاتها الخاصة ، كما كانت الطلبات الرسمية على الأعمال الفنية قليلة وضئيلة الأهمية نسبيا ، وذلك اذا ما قورنت بالشروط الدقيقة المرهقة التى تضعها البـلاطات الـكبرى . أما مقر الحاكم stadtholder ، الذى كان مشيداً على الطراز الفرنسى ، فلم يتحول مطلقا الى مركز ثقافى حقيقى ، كما أنه كان أصغر وأفقر من أن يمارس أى تأثير فى تطور الفن . وهكذا أصبح التصوير ، وهو أقـل الفنون الجميلة ادعاء ، والصورة الموضوعة فى اطار بوجه خاص ، وهى اكثر أنواع التصوير تواضعا ، أصبح هو النوع السائد فى هولندا .

وعلى ذلك فان مصير الفن فى هولندا لم يتقرر بواسطة الكنيسة ، او بواسطة ملك ، أو مجتمع بلاط ، بل تقرر بواسطة طبقـــة وسطى اكتسبت أهميتها بفضل كثرة الأفراد ميسورى الحال فيها ، أكثر ممـا اكتسبتها بسبب ضخامة ثروة افراد منها . الواقع ان الذوق الخاص للطبقة الوسطى لم يستطع فى أى عهد سابق أن يحتفظ بمثل هذا التحرر من كل المؤثرات الرسمية والعامة ، وان يعمل على احلال الطلبات الخاصة على الفن محل الطلبات العامة ، بقدر ما عمل فى هولندا فى هذه الفترة ــ وهذا الحكم يصدق حتى على الطبقة الوسطى فى فلورنسـه فى عصر النهضة المتقدم ، ناهيك بأثينا فى عصرها الكلاسيكى . ومع ذلك فحتى فى هولندا ذاتها لم يكن الطلب متجانسا كل التجانس . ذلك لأن هنـاك جماعات خاصة قامت بدور معين الى جانب العملاء الأفراد ، كأصحاب الأعمال الرسميين وشبه الرســميين ، والمجالس البلدية ، والطوائف والجمعيات المدنية ، وملاجيء اليتامى والمستشفيات ودور الفقراء ، وان كان التأثير الفنى لهذه الجماعات ضئيلا نسبيا . ومن الواضح ان أسلوب الأعمال التى كانت مخصصة لهؤلاء المشترين كان مختلفا الى حد ما عن أسلوب التصوير المعتاد الخاص بالطبقة الوســـطى ، وذلك على الأقل

نتيجة لازدياد حجم الأعمال المطلوبة فى الحالة الأولى . ولم يكن للأسلوب الفخم فى الفن ، الذى كان مطلوبا فى فرنسا وايطاليــا ، لم يكن له استعمال فى هولندا حتى فى الأغراض الرسمية . ومع ذلك فان الذوق الكلاسيكى المتأثر بالنزعة الانسانية ، الذى لم يختف تراثه ابدا اختفاء تاما بين أوساط معينة فى بلد ارازموس Erasmus ، كان تأثيره فى الفن الرسمى ، وفى عمارة المبانى العامة الضخمة ، وفى الصـور التى تزين قاعات المجالس وصالات المـآدب ، وفى النصب التذكارية التى شيدتها الجمهورية لأبطالها الجديرين بالتكريم ، أقوى منـه فى الفن المخصص لأفراد عاديين من الناس . ومع ذلك فان ذوق أفراد الطبقة الوسـطى فى الفن لم يكن هو ذاته متجانسا كل التجانس ، اذ ان الطبقة الوسطى تنتمى الى مستويات ثقافية متباينة ، وتفرض على الفن مطالب مختلفة . فالمثقفون من افراد هذه الطبقة ، الذين نشأوا ملمين بالأدب الكلاسيكى ، والذين واصلو تراث النزعة الانسانية ، كانوا يفضلون الاتجاهات ذات الصبغة الايطالية، وكونوا اتصالات وثيقة مع حركة المانرزم. وكان ذوقهم، على عكس الذوق الشائع لدى الجمهور ، يفضل تصوير التاريخ الكلاسيكى والأساطير الكلاسيكية ، والحكايات الرمزية ومقطوعات الرعاة ، والتصوير البهيج لقصص الكتاب المقدس، والزخارف الداخلية الانيقة، كتلك التى انتجها كورنيليس ڤان پولنبرج Cornelis van Poelenburgh ونيكولاس برخم Nicolas Berchem وصمويل ڤان هوجستراتن S. van Hoogstraten وادريان فان در ڤيرف Adriaen van der Werff. والأكثر من ذلك أن ذوق البورجوازية غير المثقفة لم يكن هو ذاته تام التجانس . فمن الواضح أن تربورخ Terborch ، ومتسـو Metsu ، ونتشر Netscher كانوا جميعا يعملون من أجل أرفع مستويات البورجوازية واغناها ، وكان بيتر دى هوخ P. de Hooch وفرمير ڤان دلفت Vermeer van Delft يعملان لوسط اكثر تواضعا الى حد ما ، على حين أن يان ستين Ian Steen ونيكولاس مايس N. Maes ربما كان لهما عملاء من جميع طبقات المجتمع.

ولقد كان هناك توتر دائم ، طوال العصر الذهبى للتصوير الهولندى، بين الاتجاه الى مطابقة الطبيعة دون ادعاء ، وبين الميل الى النزعة الانسانية الـكلاسيكية . اما الاتجاه الأول ، وهو اتجاه مطابقة الطبيعة ، فكان اهم الى حد هائل من حيث نوع الأعمال التى انتجها وكميتها ، غير أن الاتجاه الكلاسيكى كان مفضلا لدى الأوساط الثرية والمثقفة ، وهذا وحده يضمن للفنان احتراما أعظم ودخلا أكبر . وكما لاحظ البعض ، فان التقابل فى

هولندا بين القطاعات المتوسطة من البورجوازية ، بطريقتها الأبسط في الحياة واتجاهها الديني ، وبين الأوســاط الأكثر دنيــوية ، بنظرتها الكلاسيكية الانســانية ، يناظر التضــاد بين البيوريتانيين والكافاليير Cavaliers (*) في انجلترا (١) . ففي كلا البلدين كان ممثلو طريقة بسيطة جادة عملية في الحياة يقفون في جانب ، وممثلو نوع مهــذب من الابيقورية ، التي كانت تتنكر في كثير من الأحيان على شكل مثالية ، في الجانب الآخر . ومع ذلك ينبغي الا ننسى ان الثقافة الهولندية في القرن السابع عشر ، على خلاف الثقافة الانجليزية في عصر عودةالملكية، لم تتخل أبدا عن طابعها البورجوازي . على أننا نستطيع أن نلاحظ ، حتى في هولندا ذاتها ، تحولا تدريجيا من ذوق الطبقة الوسطى الى الفهم الأكثر تدقيقا للفن ، وهي عملية تتمشى مع الاتجاه الشامل نحو أسلوب أكثر ارستقراطية في الحياة ، ذلك الاتجاه الذي تجلى في جميع الميادين خلال النصف الثاني من القرن . وان مما له دلالته الواضحة أن رمبرانت قد أغفل عند طلب تزيين قاعة البلدية في امستردام ، اذ كان هنــاك تحول ، لا عن رمبرانت فحسب ، بل عن نزعة مطابقة الطبيعة أيضا (٢) . وأصبحت النزعة الأكاديمية ذات الاتجاه الكلاسيكي ، بأساتذتها وأذنابهم ، هي المنتصرة الآن حتى في هولندا . ومن الظواهر الأخرى التي تعبر عن الروح الجديدة غير الديمقراطية ، كما لاحظ ريجل ، أن الصور الجماعية الـكبيرة التي تمثل جماعات كاملة من الحرس الوطني قد انتهى عهدها ، وحلت محلها صور شخصية لضباط هذه الجماعات فحسب (٣) .

أما مسألة كيفية تمكن المستويات الاجتماعية المختلفة في هولندا من الحكم على قيمة مصوريها ، فهي من أصعب المشكلات في تاريخ الفن . ومن المؤكد ان الشعور بالقيمة الفنية لم يكن يتفق دائما مع المســتوى العام للثقافة ، والا لمـا أعلن ڤوندل Vondel ، شاعر هولندا الأعظم ، ان مصورا يسمى فلنك Flinck اعظم من رمبرانت . وبطبيعة الحال

(*) اسم يطلق على أنصار الملكية في الصراع بين الملك والبرلمان في انجلترا في عهد تشارلس الأول . ويرجع الاسم الى عام ١٦٤١ ، وقد تحول بعد ذلك الى « المحافظين Tory وكانت هناك خصومة بينهم وبين البيوريتانيين الذين اضطهدتهم أسرة استيوارت الملكية الانجليزية .

(المترجم)

(1) J. Huizinga: Hollaendische Kultur, PP. 28-9.

(2) E. Schmidt-Degener: «Rembrandt und der holl. Barock». Studien der Bibliothek Warburg, 1928, IX, PP. 36-6.

(3) Alois Riegl: «Das hollaendische Gruppenportraet», Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, 1902, vol. 23, P. 234.

كان هناك ، حتى فى ذلك الوقت ، أناس يعرفون على وجه الدقة كم كان رمبرانت مصورا عظيما ، ولكنهم لم يكونوا هم انفسهم جماعة المثقفين الذين اصطبغ تعليمهم بصبغة النزعة الانسانية ، كما أنهم لم يكونوا ضمن الجموع العريضة للطبقة الوسطى . ومن الجائز انهم كانوا ، مثل أصدقاء رمبرانت الشخصيين ، وعاظا وربانيين ، وأطباء ، وفنانين وموظفين كبارا ، أعنى اناسا من اشد الأوساط تباينا فى الطبقة الوسطى المثقفة ، كما أنهم لم يكونوا كثيرين ، مثل أصدقاء رمبرانت أيضا . والواقع ان ذوق البورجوازية المتوسطة والصغيرة ، التى كانت تؤلف اغلبية الجمهور المهتم بالفن ، لم يكن رفيعا ، ولم يكن يعترف بأى معيار للقيمة الفنية ماعدا معيار التشابه . وبهذه المناسبة ، فعلى المرء الا يفترض أن هؤلاء الناس كانوا يشترون الصور وفقا لذوقهم الخاص . فقد كانوا دون شك يسترشدون عادة بما هو محبب الى الأوساط العليا فى المجتمع ، كما كانت هذه الأوساط بدورها تسترشد بالنظرة الفنية للصفوة المثقفة ، بتعليمها الكلاسيكى الانسانى . ولقد كان الطلب الذى يأتى من جمهور ساذج لايعرف الادعاء ، فى البداية ، ميزة كبرى للفنان، وان كان قد اصبح فيما بعد خطرا لايقل عن ذلك فداحة . فقد أتاح له أن يعمل بحرية ، وفقا لآرائه الخاصة ، دون أن يضطر الى الامتثال لرغبات عملاء أفراد ، غير أن هذه الحرية أدت فيما بعد الى انتاج فائض كانت له عواقبه الوخيمة ، وذلك نظرا للأوضاع الفوضوية المتفشية فى السوق .

ولقد كان كثير من الناس فى هولندا ، فى القرن السابع عشر ، يحصلون على أموال لم يكن من الممكن على الدوام استثمارها بصورة مربحة ، نظرا الى وجود فائض من راس المال ، كما لم تكن هذه الأموال كافية لكي تمكنهم من القيام بمشتريات ضخمة . ومن هنا أصبح شراء سلع من الأثاث وأدوات الزينة ، ولاسيما الصور ، نوعا شائعا من الاستثمار كان فى استطاعة الفقراء انفسهم القيام به . وكان السبب الرئيسى لشرائهم الصور هو انه لا يوجد شىء آخر يشترونه ، ولكنهم كانوا يشترونها أيضا لأن اناسا آخرين ، وضمنهم أناس ذوو مركز أفضل، كانوا يشترون الصور ، ولأن منظر الصور جميل فى البيت ، ولأنها تعطى شعورا بالاحترام ، واخيرا لأن من الممكن اعادة بيعها . ومن المؤكد أن اقل الأسباب أهمية عند شرائهم لها كان اشباع نهمهم الى الجمال ، ومن الجائز انهم كانوا فى كثير من الاحيان يحتفظون بالصور اذا لم يكونوا بحاجة الى الأموال المستثمرة ، وأن أبناءهم كانوا يستمتعون بجمال هذه الصور استمتاعا أصيلا . وعلى ذلك فمن المحتمل أن ماكان فى الأصل ملكية ضئيلة الشأن قد تحول فى الجيل الثانى والثالث الى مجموعات فنية

حقيقية ، كتلك التى كانت توجـد فى جميع أرجاء البلاد ، وحتى فى أوساط متواضعة نسبيا . ونظرا الى الرخاء المتزايد للسكان فلعله لم يكن هناك بيت واحد من بيوت الطبقة الوسطى قد خلا من الصور . ومع ذلك فعندما يقول البعض ان كل شخص فى هولندا « من اغنى الأعيان حتى أفقر فلاح » كان يملك صورا ، فان الاشارة الى « أفقر فلاح » لا يمكن أن تكون دقيقة . وحتى لو كان الفلاح الأكثر غنى يشترى الصور بالفعل ، فانة كان يفعل ذلك لغرض يختلف عن غرض « أغنى الأعيان » ، وينظـر الى الصـــور بعين مختلفــة عن عينه .

وقد سجل جون اڤلين J. Evelyn ، راعى الفن وكاتب اليوميات ــ سجل فى مذكراته معلومات عن التجارة النشطة فى الصور ، بل وفى الصور الجيدة ، التى لاحظهـا فى ســـوق روتردام فى عام ١٦٤١ . فلاحظ أنه كان هناك عدد كبير جدا من الصور ، وكان معظمها رخيصـا جدا . وكان جزء كبير من المشترين بورجوازيين صغارا وفلاحين ، ويقال انه كان من بين الأخيرين من يملكون صـــورا تتراوح قيمتها بين الفى وثلاثة آلاف جنيه ، وان كانوا قد دأبوا على اعادة بيع هذه الصور مقابل ربح مجز (١) . وكان من نتيجة الازدهار الذى نتج من موجة المضاربة العامة فى سوق الفن ، انه ظهرت فى هولندا بعد عام ١٦٢٠ كميـة من الصور بلغت من الضخامة حدا تكدس معه فائض فى الانتاج على الرغـم من شدة الطلب ، مما أدى الى تدهور شديد فى حالة الفنانين (٢) . ومع ذلك فلابد أن التصوير كان فى البداية يدر دخلا جيدا ، والا لمـا كان هناك تفسير للاقبال الهائل على هذه المهنة . ونحن نعلم ان الانتاج حتى فى القرن السادس عشر ، كان كبيرا جدا فى أنتورب ، التى كانت تصدر الصور على نطاق ضخم . ويقال انه كان هناك ثلاثمائة فنان كبير يشتغلون بالتصوير والفنون الـكتابية حوالى عام ١٦٥٠ ، وعلى حين انه لم يـكن فى المدينة خلال ذلك الوقت الا ١٦٩ خبازا و٧٨ قصابا(٣) . وعلى ذلك فان الانتاج الضخم لم يبدأ لأول مرة فى القرن السـابع عشر ، ولا فى الولايات الشمالية ، بل أن السمة الوحيدة هنا هى أن الانتاج أصبح يرتكز اساسا على السوق المنزلية ، وانه ظهرت ازمة خطيرة فى الحياة الفنية حين لم يعد الجمهور قادرا على قبول هذه السلع . وعلى اية حال فلأول مرة فى تاريخ الفن الغربى نستطيع أن نسجل هنا وجود فائض

(1) John Evelyn: Memoirs, 1818, P. 13.

(2) W. Martin: «The Life of a Dutch Artist. How the Painter Sold His Work», The Burlington Magazine, 1907, XI, P. 369.

(3) Hans Floerke: Studien zur niederlaendischen Kunst u. Kulturgesch., 1905, P. 154.

من الفنانين ، ونوع من البروليتاريا في عالم الفن (١) . ذلك لأن تفكك الطوائف الحرفية ، وكون الانتاج الفني لم يعد خاضعا لسلطة محكمة أو لتحكم الدولة ، أدى الى تحول الازدهار في سوق الفن الى حالة من المنافسة التي لا ترحم ، والتي وقع أقوى الفنانين شخصية وأعظمهم موهبة وأصالة ضحايا لها . صحيح أنه كان هناك فنانون يعيشون من قبل في ظروف من الضيق ، ولكن لم يكن هناك أحد يعيش في فاقة حقيقية . والواقع أن المتاعب المالية التي واجهها فنانون مثل رمبرانت وهالس Hals كانت مرتبطة بما كان يسود المجال الفني من حرية وفوضى اقتصادية ظهرت في ذلك الوقت على المسرح للمرة الأولى ، ومازالت تسيطر على سوق الفن حتى يومنا هذا . كذلك فاننا نشهد في هذا الوقت بداية اقتلاع الفنان من جذوره الاجتماعية ، وعدم الاستقرار في حياته ، التي أصبحت تبدو عديمة الجدوى الى حد ما ، نظرا الى الوفرة غير المطلوبة فيما ينتجه . ولقد بلغ الشقاء الذي كان يعانيه معظم المصورين الهولنديين في حياتهم حدا دفع الكثيرين منهم الى البحث عن مصادر أخرى للدخل خارج مهنة الفن . فكان ڤانجوين Van Goyen يتجر في أزهار التيوليب ، وهوبيما Hobbema يعمل محصل ضرائب . وڤان دى ڤلده Van de Velde يمتلك متجرا للأقمشة ، ويان ستين Ian Steen وايرت ڤان در ڤلده Aert van der Velde أصحاب فندق ، بل أنه ليبدو أن فقر المصورين كان أعظم كلما كانوا اهم من الناحية الفنية . فرمبرانت قد شهد بضعة أيام من الرخاء على الأقل، أما هالس فلم يكن محبوبا من الجمهور في أى وقت ، ولم يحصل مطلقا على الأسعار التي كانت تدفع لصور فنان مثل ڤان در هلست Van der Helst . ولم يقتصر الأمر على رمبرانت وهالس وحدهما، بل ان ڤرمير Vermeer ، ثالث ثلاثة من كبار المصورين في هولندا ، كان عليه أن يكافح ضد المتاعب المادية . وهناك فنانان آخران من أعظم مصوري ذلك البلد ، هما بيتر دى هوخ Pieter de Hooch وياكوب ڤان رويسديل Jacob van Ruisdael لم يكونا بدورهما يلقيان تقديرا كبيرا من معاصريهما ، ولم يكونا من الفنانين الذين يحيون حياة مريحة (٢) . ولا تكتمل ملحمة التصوير الهولندى الا اذا أضفنا أن «هوبيما» اضطر الى الكف عن التصوير في أفضل سنوات حياته .

ان بداية تجارة الفنون الجميلة في هولندا ترجع الى القرن الخامس

(1) Cf. N. Pevsner: Academies of Art, P. 135.

(2) W. v. Bode: Die Meister der holl. u. vlaem. Malerschulen, 1919, PP. 80, 174.

عشر ، وهى ترتبط بتصدير المنمنمات الهولندية ، ونسجيات «جوبلان» الفلمنكية ، والصور الدينية من أنتورب، وبروج Bruges وجنت Ghent وبروكسل وباريس(١). غير أن تجارة الفنون الجميلة فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ظلت فى معظم الأحيان فى أيدى الفنانين أنفسهم ، الذين لم يكونوا يتجرون فى أعمالهم الخاصة ، بل فى أعمال من مصادر خارجية أيضا . وكان تجار الكتب وناشرو اللوحات المحفورة يتاجرون بالفعل فى الصور منذ عهد مبكر جدا ، وسرعان ما انضم اليهم تجار البضائع القديمة والمجوهرات، فضلا عن صناع الأطر وأصحاب الفنادق(٢). وتدل القيود التى فرضتها الطوائف المهنية للمصورين فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر على أن سوق الفن اضطرت ، منذ ذلك الحين ، الى تصريف سلع فائضة ، كما تدل على وجود عدد أكثر مما ينبغى من «متعهدى الفن» . فهناك مدن معينة كانت تحمى نفسها من تجارة الاستيراد ومن البيع غير المنتظم فى الشوارع ، ولم تكن تصرح ببيع الصور الا لشخص ينتمى الى طائفة من طوائف المصورين . ولكن هذا الاجراء لم يكن يفرق بين مصور ومتعهد ، ولم يكن المقصود منه قصر ممارسة تجارة الفن على الفنانين ، بل كان المقصود منه حماية السوق المحلية حسب(٣). فالمصور كان يقضى سنوات متعددة يعمل صبيا او تلميذا ، وخلال هذا الوقت لم يكن فى استطاعته كسب المال من عمله الخاص ، مادام كل ما يصوره ينتمى ، وفقا للوائح المهنية ، الى معلمه . وفى هذه الظروف كان من الطبيعى تماما أن يعمل على سد رمقه من الاتجار فى الأعمال الفنية . ففى البداية يقوم الفنان — أساسا — ببيع وشراء اللوحات المحفورة ، والنسخ ، والأعمال التى يقوم بها التلاميذ ، اى أنه يتعامل فى سلع رخيصة . ولكن الفنانين الذين يصبحون متعهدين للفنون لم يكونوا جميعا من صغار السن ، والعاجزين عن كسب رزقهم . فهناك فنانون أكبر سنا كانوا يشتغلون بالتجارة فى الأعمال الفنية ، ويكفينا أن نذكر ، من بين المشاهير فيهم ، اسمى دافيد تنيرز الأصغر D. Tenniers وكورنليس دى ڤوس Cornelis de Vos وكثيرا ما كان حفارون يقومون بالتجارة فى الفنون ، وكان أشهرهم جيروم دى كوك Jerome de Cock ويان هرمنزدى مولر Jan Hermensz de Muller وجيرارد دى يوده Geerard de Jode . ذلك لأن الطابع التجارى الواضح لمنتجاتهم كان يشجعهم تلقائيا على الاشتغال بتجارة

(1) H. Floerke, op. cit., PP. 74-5.

(2) Ibid., PP. 82-4.

(٣) قارن فيما يتعلق بالجزء الآتى :
H. Floerke, op. cit., PP. 89-9.

الصور بالاضافة الى أعمال الحفر التي يقومون بها . وكان لتحول تجارة الفن الى عمل تجارى مستقل أثره البعيد المدى فى الحياة الفنيةالحديثة . فهو قد ادى قبل كل شيء الى تخصص المصورين تبعا لأنواع معينة ، اذ أن متعهدى الفنون كانوا يطلبون منهم مرارا وتكرارا نوع العمل الذى يلقى من المشترين أعظم اقبال . وهكذا حدث نوع شبه آلى من تقسيم العمل ، كان فيه أحد الفنانين يقتصر على تصوير الحيوانات ، وآخر على تصوير خلفيات المناظر الطبيعية . اى أن تجارة الفنون الجميلة صبغت الفن بصبغة نمطية ثابتة . ولم تقتصر على تقييد الانتاج الفنى فى أنماط ثابتة ، بل أنها نظمت تلك التجارة التى كانت من قبل فى حالة فوضى . فهى قد خلقت ، من جهة ، طلبا منتظما بأن كانت تتقدم للشراء فى الوقت الذى يكون فيه العميل الخاص محجما عنه ، وهى من جهة اخرى كانت تنبيء الفنان برغبات الجمهور بطريقة اشمل واسرع بكثير مما كان يستطيع أن يفعله بنفسه . ومع ذلك فلابد من الاعتراف بأن توسط تجارة الفنون الجميلة على هذا النحو بين الانتاج والاستهلاك ادى أيضا الى اغتراب الفنان عن الجمهور . فقد أخذ الناس يعتادون شراء مايجدونه لدى متعهد الفن ، وبدأوا ينظرون الى العمل الفنى على انه سلعة لا شخصية ، شأنها شأن اية سلعة اخرى . أما الفنان فقد اخذ من جانبه يعتاد العمل من اجل عملاء مجهولين ، لا شخصيين ، لا يعرف عنهم شيئا الا انهم يبحثون اليوم عن صور تاريخية ، بينما كانوا بالأمس يشترون صورا من الحياة اليومية . كذلك فان تجارة الفنون الجميلة تؤدى أيضا الى اغتراب الجمهور عن الفن المعاصر له . فالمتعهدون يفضلون الاعلان عن فنون العصور السابقة لسبب بسيط هو أن نواتج هذا الفن ــ كما أشار البعض عن حق ــ لايمكن الاكثار منها، وبالتالى لاتنقص قيمتها ، فخطر المضاربة فيها أقل ما يمكن أن يكون (1) . وكان لتجارة الفن تأثير مدمر فى الانتاج ، وذلك بتخفيضها المنتظم للأسعار . فقد أخذ الفنان يزداد اعتمادا على متعهد الفنون فى كسب رزقه ، وكان المتعهد يجد أن فرض أسعاره على الفنانين يزداد سهولة كلما ازداد الجمهور اعتيادا على الشراء من المتعهد بدلا من الطلب المباشر من الفنان . واخيرا ، فان تجارة الفن اغرقت السوق بنسخ وصور مزيفة ، مما انقص من قيمة الصور الأصلية .

ولقد كانت الأسعار فى سوق الفن فى هولندا شديدة الانخفاض على وجه العموم ، فكان من الممكن شراء صورة مقابل اثنين أو ثلاثة « جلدر » . وكانت الصورة الشخصية الجيدة تكلف ستة «جلدر» ،

(1) Ibid., P. 120.

على حين أن ثمن الثور كان تسعين «جلدر» (١). وقد رسم يان ستين Ian Steen ذات مرة ثلاث صور شخصية مقابل سبعة وعشرين «جلدر» (٢) . كما أن رمبرانت لم يتقاض ، وهو فى أوج شهرته ، أكثر من ١٦٠٠ جلدر عن لوحة « الحارس الليلى » ، كما حصل فان جوين على ٦٠٠ جلدر ، وهو أعلى سعر تقاضاه في حياته ، مقابل المنظر الذى رسمه لمدينة لاهاى . وتدل حالة ايزاك فان أوستاده Isaak van Ostade الذى قدم فى عام ١٦٤١ الى أحد متعهدى الفن ثلاث عشرة صورة مقابل سبعة وعشرين « جلدر » ، على نوع الأجور البخسة التى كان المصورون المشهورون الذين كانوا يتضورون جوعا مضطرين الى قبولها (٣) . وكانت الصور التى ترسم بالأسلوب القومى المطابق للطبيعة رخيصة بالقياس الى الأسعار التى كان ارتفاعها فى كثير من الأحيان مبالغا فيه ، والتى كانت تدفع مقابل أعمال الفنانين الذين كانوا يزورون ايطاليا ويعملون بالأسلوب الايطالى . فهناك فنانون مثل فرانز هالس ، وڤان جوين ، وياكون فان رويسديل ، وهوبيما ، وكويب Cuyp ، وايزاك ڤان أوستاده ، ودى هوخ ، لم يتقاضوا أبدا أسعارا مرتفعة (٤) . أما فى البلاد التى تسودها ثقافة البلاط الارستقراطية، فكانت أجور الفنانين أعلى . ففى اقليم الفلاندر المجاور ، كان روبنز يتقاضى مقابل صوره مبالغ أكبر بكثير من تلك التى كان يتقاضاها أكثر المصورين الهولنديين شهرة . وكان معدل ايراده اليومى مائة « جلدر » فى أفضل فترة من حياته (٥) ، وقد حصل على ١٤٠٠٠ فرنك من صورته « اكتيون Acteon » ، وهو أعلى سعر دفع مقابل صورة قبل عصر لويس الرابع عشر (٦) ، وفى عهد لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر ، أصبح دخل الفنانين ، وخاصة مصورى البلاط ، ثابتا، وظل محتفظا بمعدل مرتفع نسبيا . وهكذا ظل اياسانت ريجو Hyacinthe Rigaud مثلا يحصل على ايراد سنوى بلغ متوسطه ٣٠٠٠٠ فرنك سنويا فيما بين عامى ١٦٩٠ و ١٧٣٠ ، وتقاضى عن صورة لويس الرابع عشر وحدها ٤٠٠٠٠ فرنك (٧) . ومن جهة أخرى فقد كان ريجو

(1) N.S. Trivas : Frans Hals, 1941, P. 7.

(2) W. Martin, loc cit., P. 369.

(3) Adolf Rosenberg : Adriaen und Isaak van Ostade, 1900, P. 100.

(4) H. Floerke, op. cit., P. 180.

(5) Ibid., P. 54.

(9) G. d'Avenel : Les Revenus d'un intellectuel de 1200 à 1913, 1922, P. 231.

(7) Ibid., P. 237.

حالة استثنائية حتى فى فرنسا ، حيث لم يكن الفنانون ابدا فى حالة مزدهرة كالكتاب ، الذين كانوا فى أحيان كثيرة متخمين بحق . فمن الحقائق المعروفة أن بوالو Boileau كان يحيا حياة سيد عظيم فى بيته فى أوتوى Auteuil ، وترك ثروة نقدية مقدارها ٢٨٦٫٠٠٠ فرنك . وكان راسين ، بوصفه مؤرخا ملكيا ، يتقاضى مرتبا مقداره ١٤٥٫٠٠٠ فرنك طوال فترة أربت على عشر سنوات ، وفى خلال خمسة عشر عاما كسب موليير ٣٣٦٫٠٠٠ فرنك من عمله كمخرج وممثل مسرحى ، يضاف اليها ٢٠٠٫٠٠٠ فرنك من عمله ككاتب (١) . وكان هذا الفارق بين دخل الكاتب ودخل الفنان تعبيرا عن التحامل القديم على العمل اليدوى ، وزيادة تقدير أولئك الذين لا صلة لعملهم بالحرف اليدوية . ففى فرنسا كان مصورو البلاط أنفسهم يشغلون مركز موظفى البلاط الأقل قيمة ، حتى القرن الثامن عشر (٢) . ويروى كوكان Cochin أن الدوق دانتان d'Antin ، خليفة مانسار Mansard فى منصب مدير الخزانة ، كان من عادته أن يعامل أعضاء الأكاديمية بطريقة مفرطة فى الغرور ، ويناديهم بطريقة تنطوى على رفع الكلفة والتصغير (أى بلفظ tu فى الفرنسية) (٣) . وبطبيعة الحال فان شخصا مثل لوبران كان يعامل معاملة مختلفة ، وكانت طريقة معاملة الفنانين تختلف بالطبع من فرد الى آخر اختلافا بينا .

وتدل المرتبة المنخفضة نسبيا ، التى كان يحتلها الفنانون فى فرنسا وهولندا ، على أن المهنة كانت قاصرة على أفـــراد القطاعين الأوســط والأدنى من الطبقة الوسطى . أما روبنز فكان استثناء فى هذه الحالة بدورها ، فقد كان ابن موظف كبير ، والتحق بأفضل المدارس ، وانهى تعليمه الاجتماعى فى خدمة البلاط . وحتى قبــل أن يصبح مصــور البـــلاط للأرشـــيدوق البـــرت ، كان فى خـــدمة فنشنزو جونزاجا Claudius Civilis فى مانتوا ، وظل على صلة وثيقة بحياة البلاط ودبلوماسيته طوال حياته . وقد اكتسب ، الى جانب مركزه الاجتماعى الرفيع ، ثروة طائلة ، وكان يتحكم فى كل الحياة الفنية لبلده كأنه ملك . ولم يكن دور قدراته التنظيمية فى هـــذا الصدد يقل أهمية عن دور مواهبه الفنية . ولولا هذه القدرات ، لاستحال عليه تنفيذ الطلبــات التى كانت تنهال عليه ، والتى كان يلبيها دائما حتى آخر تفاصيلها .

(1) Ibid, PP. 293, 300, 341.

(2) Paul Drey : Die Wirtsch. Grundlagen der Malkunst, 1900. P. 50.

(3) A. Dresdner ,op. cit., P. 309.

ولم يستطع مواجهة هذه الطلبات الا عن طريق تطبيق أساليب الانتاج الصناعي في تنظيم العمل الفني ، وعن طريق الاختيار الدقيق للمعاونين الخبراء ، والاستخدام الرشيد لوقتهم ومواهبهم . ولو قارنا مراسم الفنانين الهولنديين ـ حتى مرسم رمبرانت ذاته ـ بنظامه الذى هو أشبه بالانتاج الصناعي ، والذى كان العمل فيه مقسما بدقة ، لبدت الأولى ذات طابع عائلي شخصي الى حد بعيد . وقد أشار البعض عن حق الى أن طريقة روبنز في العمل أصبحت ممكنة لأول مرة بفضل التفسير الكلاسيكي لعملية الخلق الفني . فالتنظيم الرشيد لعمل الفنان ، الذى طبق لأول مرة بصورة متسقة في مرسم رافاييل ، والذى يضع تمييزا أساسيا بين ابتداع الفكرة الفنية وتنفيذها ، مبنى على الفكرة القائلة ان القيمة الفنية للصورة متضمنة في المسودة التي يصنعها الفنان ، وان نقل فكرة اللوحة الى صورتها النهائية ليس الا أمرا ذا أهمية ثانوية (١) . وقد ظل هذا الفهم المثالي للفن سائدا بصورة مطلقة في التفكير النظري والممارسة العملية لعصر الباروك البلاطي والكلاسيكي ، ولكنه لم يعد سائدا في التصوير الهولندي ذي النزعة المطابقة للطبيعة . ففي هذا التصوير كانت تعزى الى التنفيذ اليدوي ، والتخطيط التصويري ، ولمسة الفرشاة ، وكل اتصال بين يد الفنان وقماش اللوحة ، أهمية بلغت حدا أصبحت معه الرغبة في الاحتفاظ بهذا كله في نقائه الأصلي تؤدي حتما الى تضييق نطاق تقسيم العمل منذ البداية . وقد سار روبنز وفقا للفهم الكلاسيكي للخلق الفني في تلك الفترة من حياته ، التي كان عليه فيها أن يواجه أكثر الطلبات ، وكان مضطرا الى ترك الجانب الأكبر من مهمة تنفيذ اعماله لمساعديه . ولم يظهر هذا الاتجاه بوضوح الا بعد لوحة « رفع الصليب Elevation of the Cross في انتورب (٢) ، ثم اختفى ثانية في المرحلة الأخيرة من حياته العملية ، التي تنتمي اليها مجموعة أخرى من اعماله المصطبغة بطابع اكثر شخصية .

اما رمبرانت فقد بلغ مرحلة من تطوره تناظر الأسلوب الذى اتبعه روبنز في شيخوخته ، بعد أن تجاوز مباشرة الفترة الأولى من حياته كرسام للصور الشخصية . فمنذ ذلك الوقت ، اصبح التصوير بالنسبة اليه نوعا من الاتصال الشخصي المباشر ، أى أنه نوع دائم التجدد من « الانطباعية » يجعل الواقع خلقا للعين التي تغزو كل شيء وتملك كل

(1) Rudolf Oldenbourg : P.P. Rubens, 1922, P. 116.

(2) Ibid., P. 118.

شيء . ولنذكر في هذا الصدد ان ريجل قسم تاريخ الفن الى فترتين كبيرتين : في الأولى ، وهي الفترة البدائية ، كان كل شيء موضوعا ، وفي الثانية ، وهي الفترة الحاضرة ، كان كل شيء ذاتا . وتبعا لهذه النظرية ، لا يكون التطور من العصر الكلاسيكي القديم الى الباروك سوى انتقال تدريجي من الفترة الأولى الى الثانية ، بحيث كان التصوير الهولندي في القرن السابع عشر هو أهم نقاط التحول في الطريق المؤدي الى الحالة الراهنة ، التي يبدو فيها كل موضوع مجرد انطباعات وتجارب للوعي الذاتي (١) . وعلى حين أن النزعة التجديدية التي حققها روبنز عند نهاية حياته لم تلحق ضررا بسمعته العامة ، فان نفس هذه النزعة التجديدية كلفت رمبرانت كل ما اضطر الى فقدانه . وقد بدأ التدهور بعد انتهائه من لوحة « الحارس الليلي » عام ١٦٤٢ ، على الرغم من أن اللوحة ذاتها لم تخفق اخفاقا كاملا (٢) . وفيما بين ١٦٤٢ ، ١٦٥٦ لم يكن رمبرانت قد أصبح بلا عمل بعد ، غير أن اتصالاته بالبورجوازية الفنية كانت قد بدأت تضعف وتنقطع . وكان هناك هبوط ملحوظ في عدد الأعمال التي طلبت منه حتى الخمسينات من ذلك القرن ، وعندئذ فقط وقع في مصاعب مالية خطيرة (٣) . ولم يكن رمبرانت ضحية طبيعته الخاصة غير العملية ، أو اهماله لشئونه الخاصة فحسب ، بل ان الأصح هو ان اخفاقه كان نتيجة للتحول التدريجي للجمهور الى النزعة الكلاسيكية (٤) ، ولابتعاده هو عن الاتجاهات الوقورة لأسلوب الباروك ، وهي الاتجاهات التي لم يكن ينفر منها حين كان أصغر من ذلك سنا (٥) . وكان رفض لوحته « كلاوديوس المواطن Claudius Civilis التي رسمها لبلدية أمستردام ، أول علامات الأزمة الحديثة في الفن ، التي كان رمبرانت أول ضحاياها . وبطبيعة الحال فانه لو كان قد عاش في أي عصر سابق لما شكله هذا العصر على النحو الذي أصبح عليه ، ولكنه لو كان قد عاش في أي عصر سابق لما تركه ينحدر على هذا النحو . ففي ثقافة البلاط المحافظة ، كان من الجائز الا يشتهر أي فنان من هذا النوع على الاطلاق ، ولكن الفنان الذي كان يعترف به في ثقافة البلاط هذه ، كان يستطيع — على

---

(1) Alois Riegl, op. cit., P. 277.

(2) Carl Neumann : Rembrandt, 1902, P. 426.

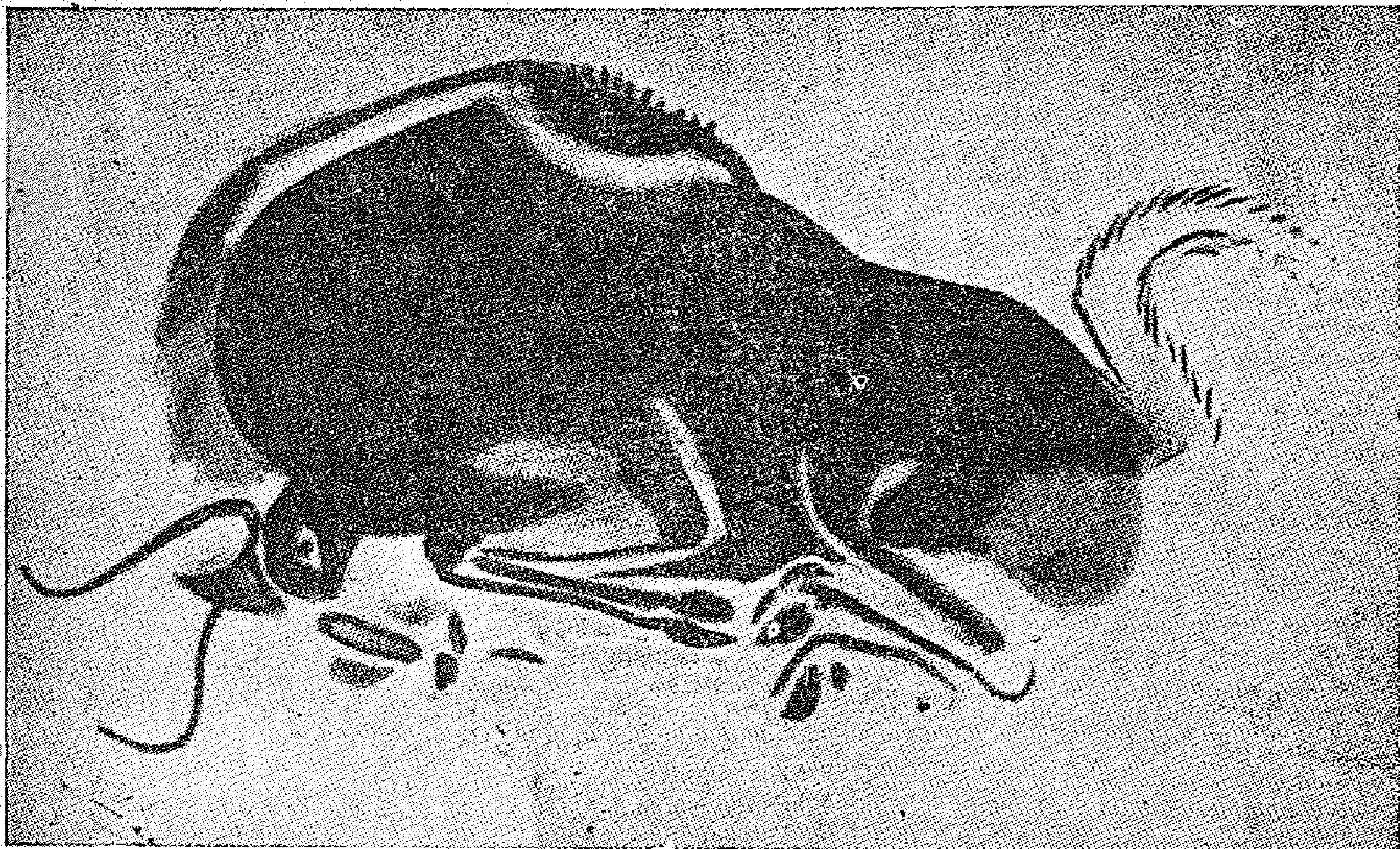
(3) Max Friedlaender : Die Niederlaend. Mal. des XVII. Jahrhunderts, 1924, P. 32.

(4) Willi Drost : Barockmalerei in den German. Laendern. Handbuch der Kunstwiss., 1926, P. 171.

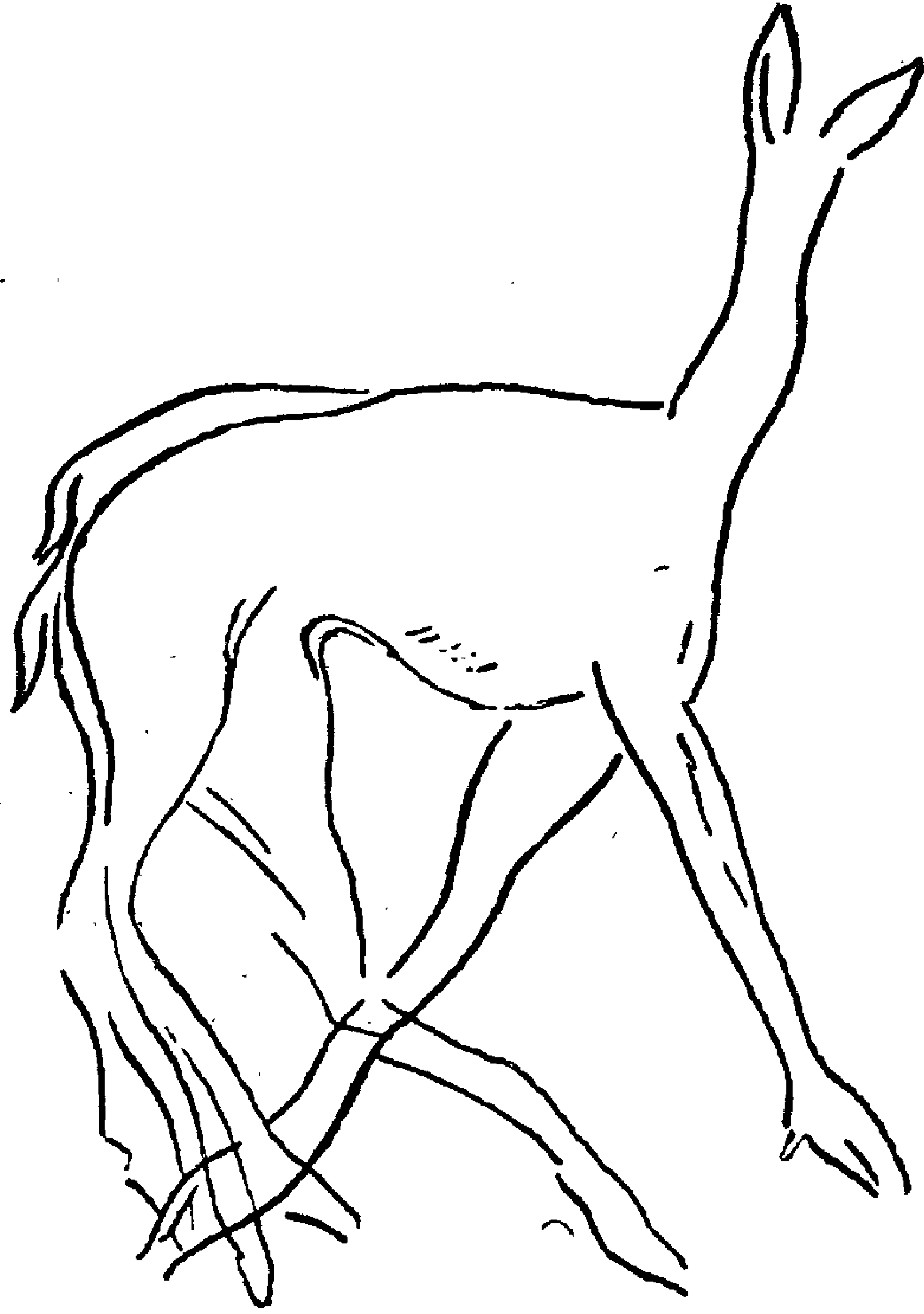
(5) E. Schmidt-Degener, op. cit., P. 27.

الأرجح ـ أن يحتفظ بمكانته على نحو أفضل مما استطاع الفنان أن يحتفظ بها في هولندا المتحررة التي تسودها الطبقة الوسطى ، والتي سمحت له بأن يتطور في حرية ، ولكنها حطمته حين لم يعد يقبل الاذعان . والحق ان الحياة الروحية للفنان تظل دائما في خطر : فلا النظام التسلطي ولا النظام التحرري (الليبرالي) للمجتمع يخلو كل الخلو من الخطر عليه ، اذ أن الأول يمنحه حرية أقل ، والثاني يعطيه أمانا واستقرارا أقل . وهناك فنانون لا يشعرون بالأمان الا حين يكونون احرارا ، غير أن هناك أيضا فنانين لا يمكنهم التنفس بحرية الا حين يكونون آمنين . وعلى اية حال فقد كان القرن السابع عشر فترة من أقل الفترات قدرة على تحقيق الجمع المثالي بين الحرية والأمان .

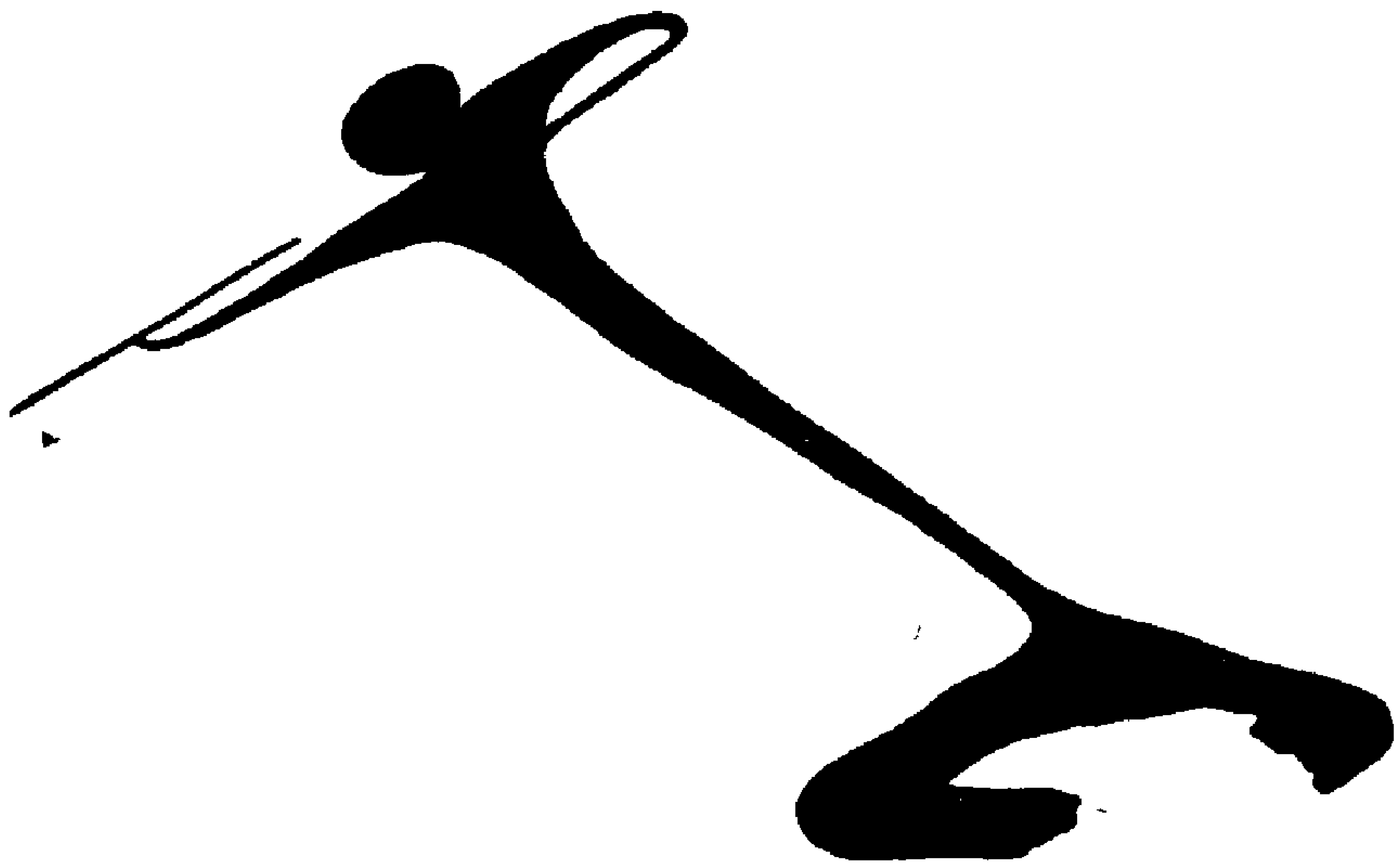
رقم الايداع بدار الكتب
٢٦٦٦ / ١٩٦٩



« ثور » ـ رسم تخطيطي لفوكونيه Fauconnet
نقلا عن تصوير في احد كهوف التاميرا ـ وهو يمثل نزعة مطابقة الطبيعة عند صيادي العصر الحجري القديم ، الذين جعلوا الفن ، بوصفه أداة للسحر ، خاضعا لحاجات الحياة اليومية .



« غزال » ـ رسم تخطيط لهنرى بروى H. Breuil نقلا عن حفر على حجر جيرى عثر عليه فى « بودى مون Bout-du-Mont » بقرب « ليزيزى «Les Eyzies فى فرنسا ـ وهو يمثل انطباعية الحركة ، التى تطـورت اليها نزعة مطابقة الطبيعة فى صـــور الكهوف بشمال اسبانيا وجنوب فرنسا .



« صياد » ـ من تصوير في العصر الحجري المتوسط بالأسلوب المسمى بالأسباني الشرقي ، الذي يحول نزعة مطابقة الطبيعة في الاتجاه الفرانكو ـ كالابري الى نزعة تعبيرية تصميمية أو تنميقية .

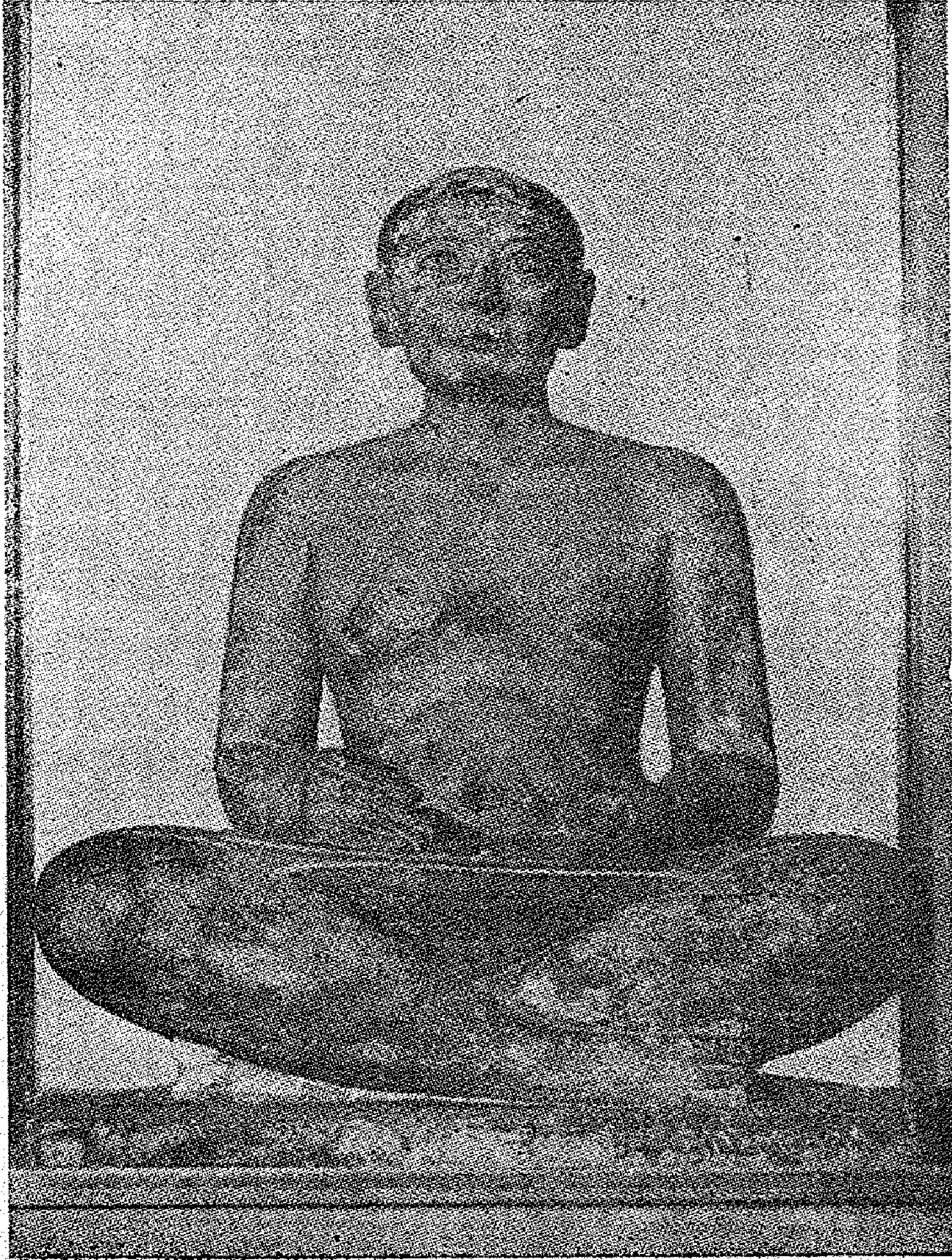


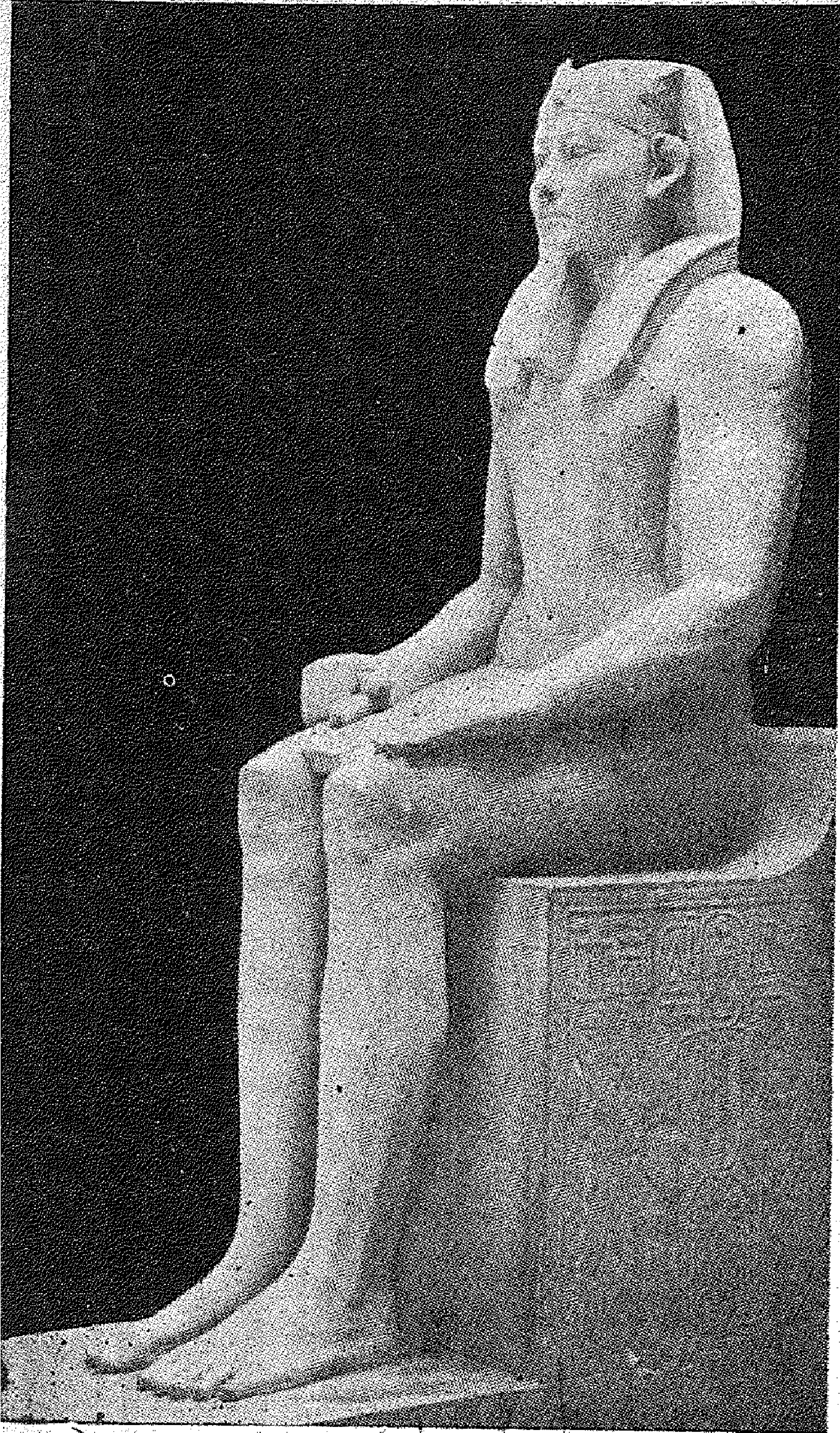
« صياد » ـ رسم على صخرة فى فى « أورانج فرى ستيت » ، ماخوذ عن نسخة نقلها ج.و. ستو G.W. Stowe ـ وهو يمثل النظير الأنثروبولوجى للنزعة التعبيرية فى العصر الحجرى المتاخر .



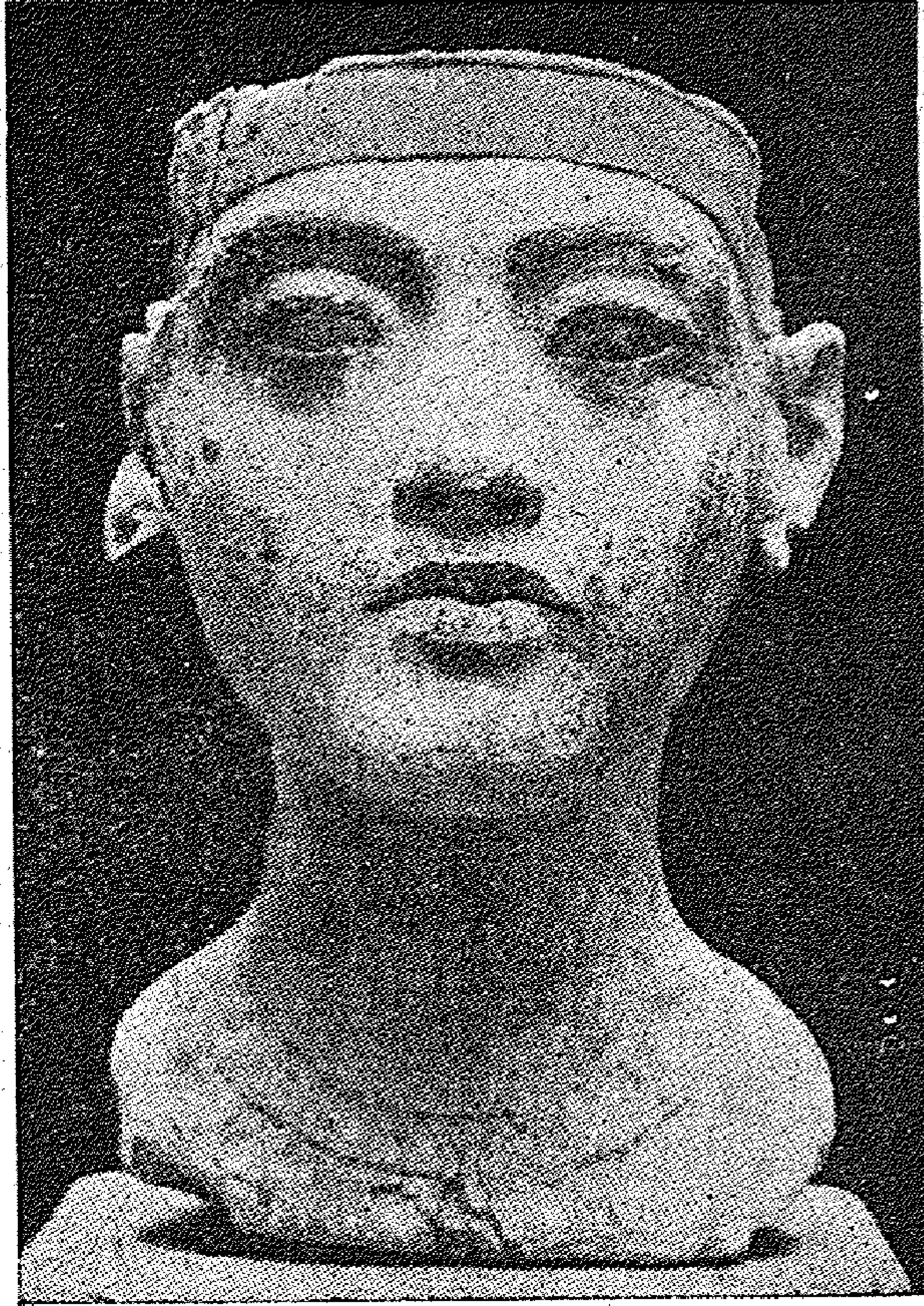
« شيخ البلد » - (المتحف المصرى) . اوائل الاسرة الخامسة - وهو الممثل الكلاسيكى لنزعة مطابقة الطبيعة فى المملكة القديمة

« الـكاتب الجالس القرفصاء » ـ (متحف اللوفر بباريس) الأسرة الخامسة ـ هنا أيضـا نجد أن نزعة مطابقة الطبيعة هي العنصر السائد ، غير أن المبـادىء الشكلية أوضح ظهورا فى هذه الحالة ، وهى تظهر فى توزان تام مـع العنـاصر المطابقـة للطبيعة .

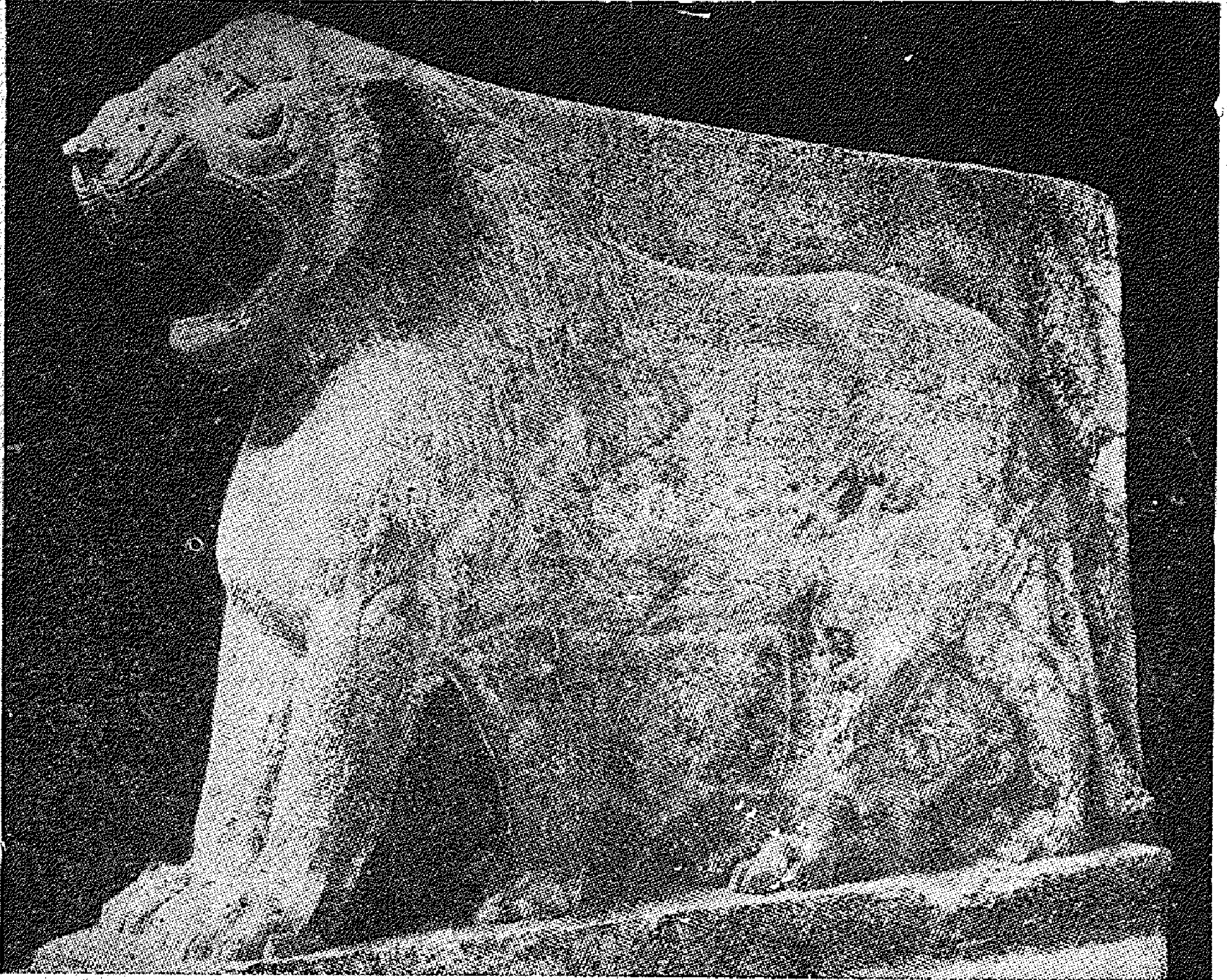




« سنوسرت الأول » ـ (المتحف المصرى) الأسرة الثانية عشرة ـ عمل يمثل الفهم الرسمى للفن فى المملكة الوسطى ، ولا يتألف الا من قسمات نمطية خالصة .



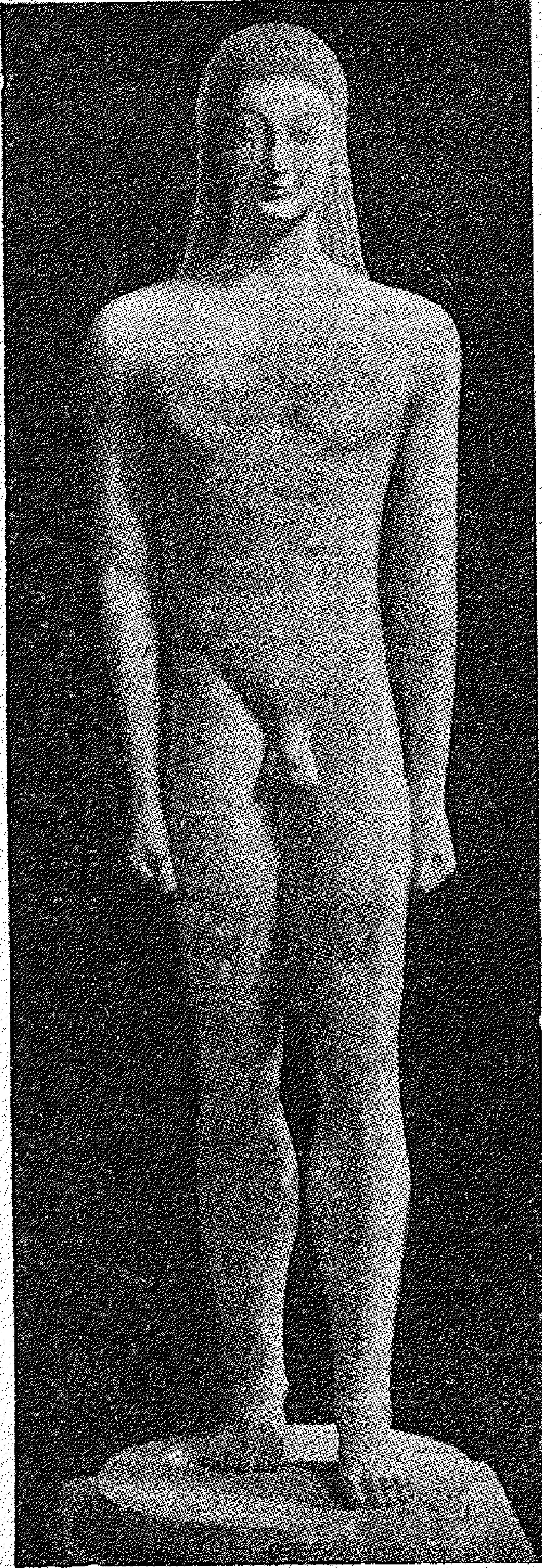
« أمنحتب الرابع » ـ (برلين ، المتحف القديم) • الأسرة السابعة عشرة ـ تعد صور المصلح العظيم افضل أمثلة الأسلوب « الانطباعى » الجديد ، الذى يتخلص دن الجمود الفاقد الحياة ، وربما من كل الروح التقليدية، التي يتسم بها فن البلاط الديني القديم •



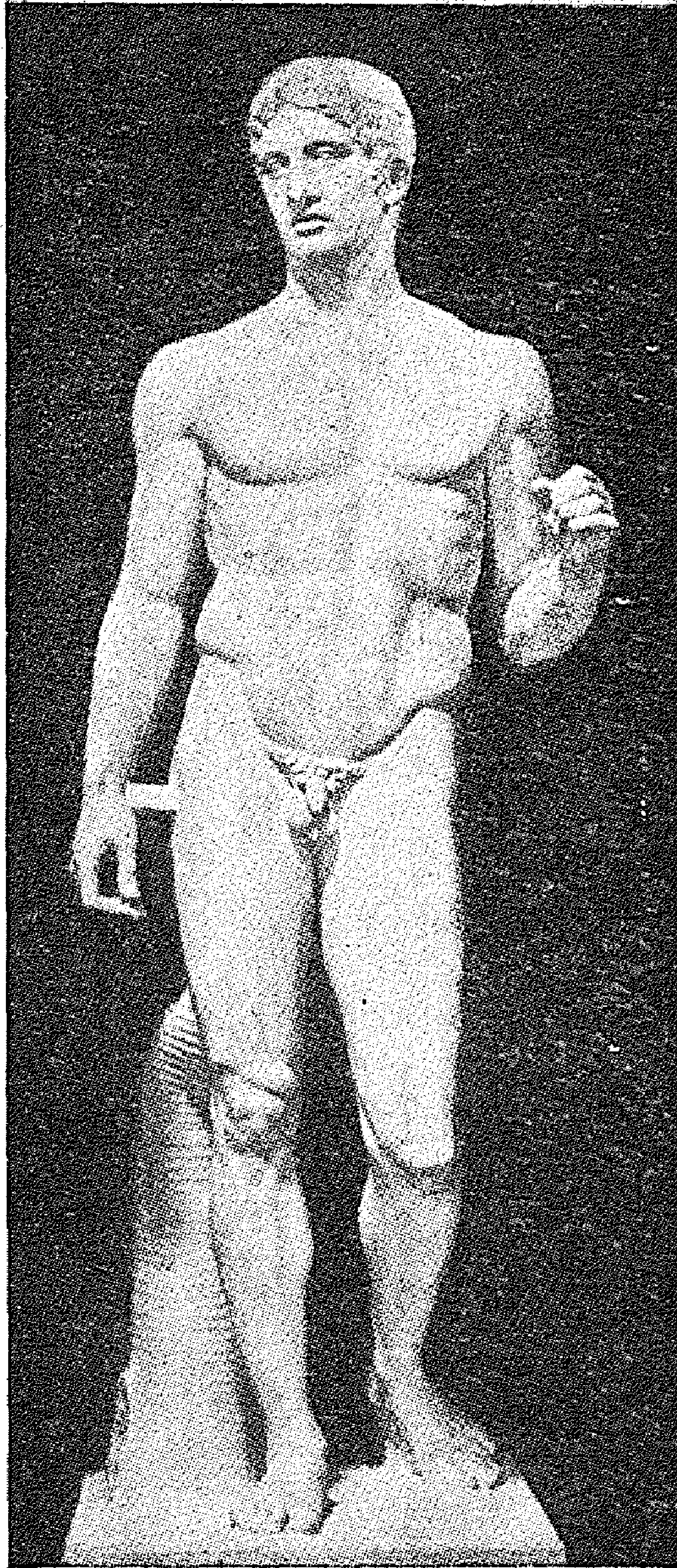
« أسد » ـ (لندن ، المتحف البريطاني) • القرن التاسع ق.م. ـ مثال لما يسمى « بحراس الأبواب Doorkeepers » ـ التي اشتهر بها النحت المعماري الأشوري ـ والتي تعبر بأقوى صورة ممكنة عن مبدأ المواجهة المضاد لنزعة مطابقة الطبيعة ، عن طريق الرجلين الأماميتين الساكنتين من المنظر الأمامي ، والأرجل الأربع المتحركة من المنظر الجانبي •

« شكل انثوى » ـ (أثينا ، متحف الأكروبوليس) القرن السادس ق.م. ـ من بين تماثيل « الصبايا Korai » العديدات التى تقدم قرابين ، وهى تمثل القسمات المألوفة فى الأسلوب الأيونى المتأنق .

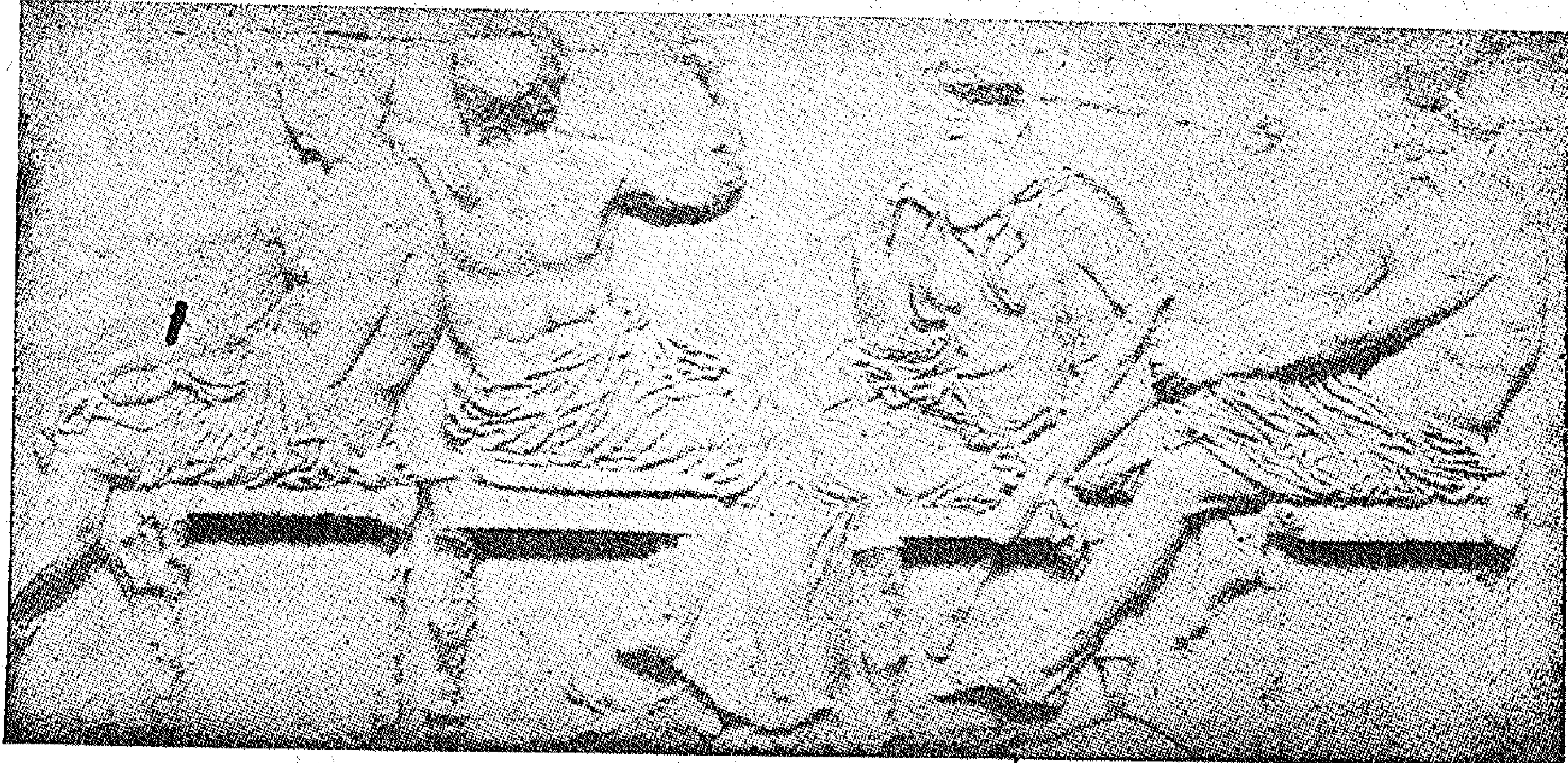




« شكل رجل » ـ (اثينا ، المتحف القومى
القرن السادس ق٠م٠ ـ من أقدم الأمثـــلة
ألفنية لفكرة ((الجمال الخير)) (كالوكاجاثيا)
التى عملت الطبقة الحاكمة اليونانية على نشرها
من خلال فنانيها وشعرائها وفلاسفتها ٠



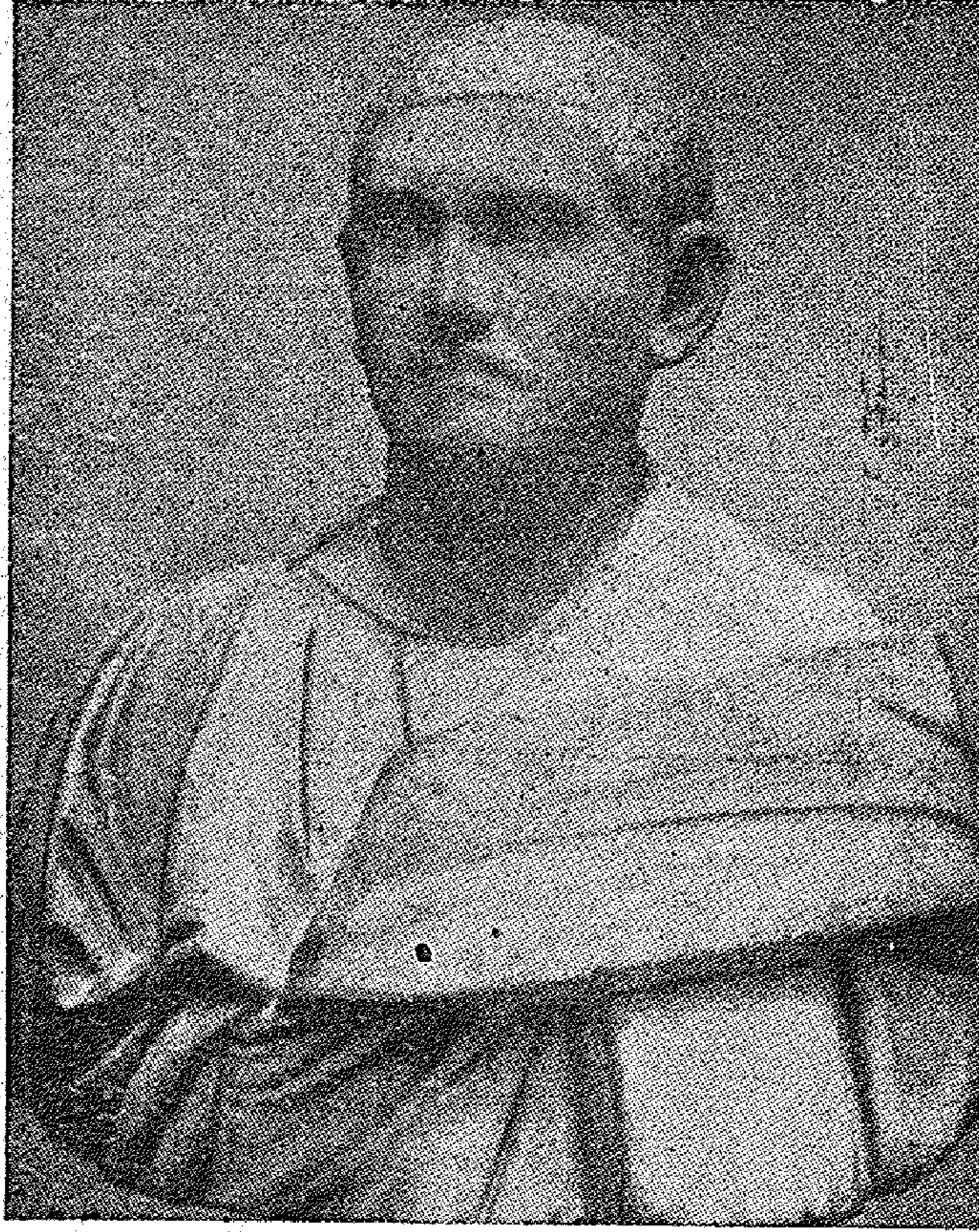
« بولوكليتوس ـ حامل الرمح » ـ (متحف نابولى) ٤٥٠ ـ ٤٤٠ ق٠م٠ نسخة مرمرية رومانية ـ يمثل « قانون بولوكليتوس » ، بما فيه من توازن ، الصيغة الكلاسيكية للمثل الأرستقراطي الأعلى في الجمال ٠



« مادبة الآلهة » — من الواجهة الشرقية للبارثينون .
(لندن ، المتحف البريطانى) ٤٤٧ — ٤٣٢ ق.م. — تعد
اعمال النحت فى البارثينون أقوى الآثار الفنية تعبيرا عن
الديمقراطية الأثينية .



« زوجان رومانيــان » (كاتو پورشيا) • (روما ، الفاتيكان) • عصر أغسطس ـ يظل هــذا العمل يحمل طابع النحت الشخصي المقــدسي القديم ، المرتبط بعبادة الأجداد •



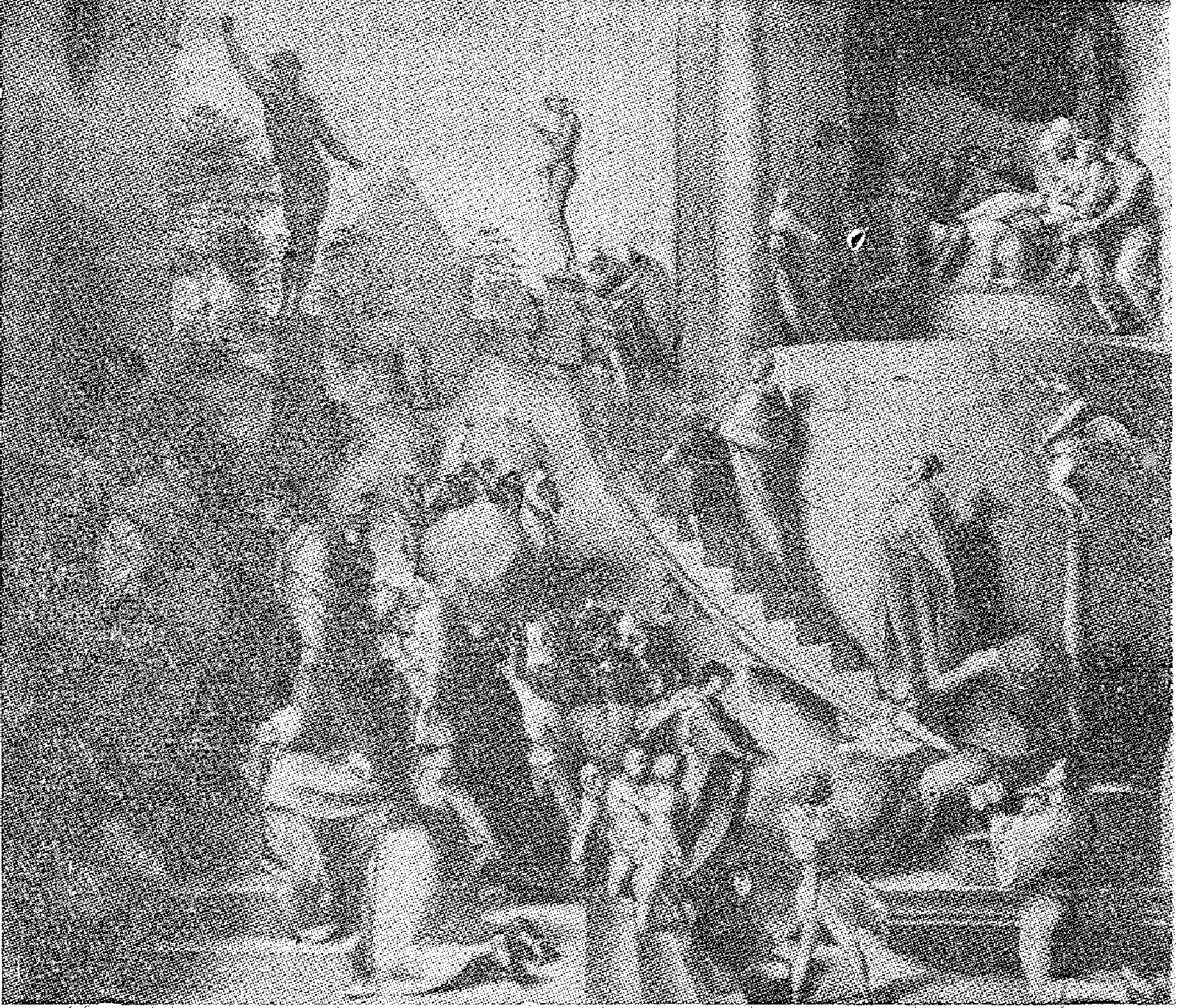
« رأس صورة شخصية » ـ (لندن ، المتحف البريطاني)
حوالى ٢٥٠ ميلادية ـ النزعة التعبيرية الرومانية ٠



تصوير في سقف مدفن سانتا دوميتيلا S. Domitilla في روما في القرن الثاني ـ احتفظت صور المدافن المسيحية المتقدمة بالسمات الأساسية للنزعة الانطباعية الرومانيـة المتـاخرة ، ولـكن كثيرا ما كانت تظهر فيها ، في الوقت ذاته ، علامات الهواية الفجة .



ميكلانجلو : يوم الحساب (جزء تفصيلي) • (روما، الكنيسة السستينية) ١٥٣٤ ــ ٤١ • عند ميكلانجلو ، وهو الممثل الرئيسي لعصر النهضة ، يبدأ انحلال الاحساس الكلاسيكي بالانسجام • فلوحته « يوم الحساب » لم تعد تمجيدا للجمال والقـــوة والشباب ، بل هي صورة يأس وفزع •



بونتورمو : يوسف في مصر . (لندن ، المعرض القومي) ، ١٥١٨ ـ ١٩ ـ هنا نجد تفككا للمكان مشابها لما نجده في الأعمال الأخيرة لميكلانجلو . فهناك أشكال حقيقية تتحرك في اطار غير حقيقي ، مشيد بطريقة اعتباطية .



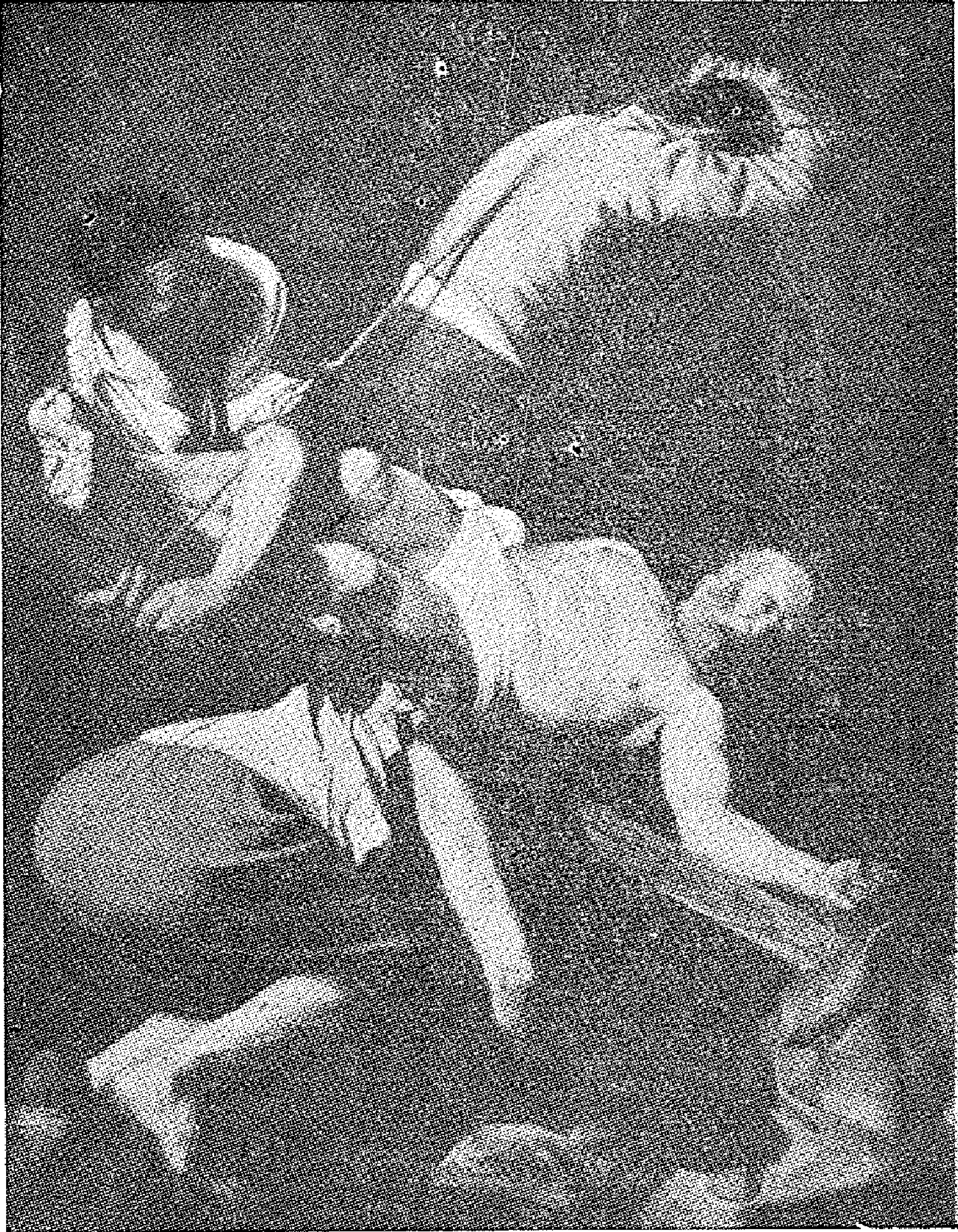
برونتسينو : اليونورا دى توليدو وابنها . (فلورنسه ، أوفيتسى) حوالى ١٥٥٥ ـ كان برونتسينو من مؤسسى نزعة المانرزم البلاطية ، وذلك فى لوحاته الشخصية قبل كل شىء .



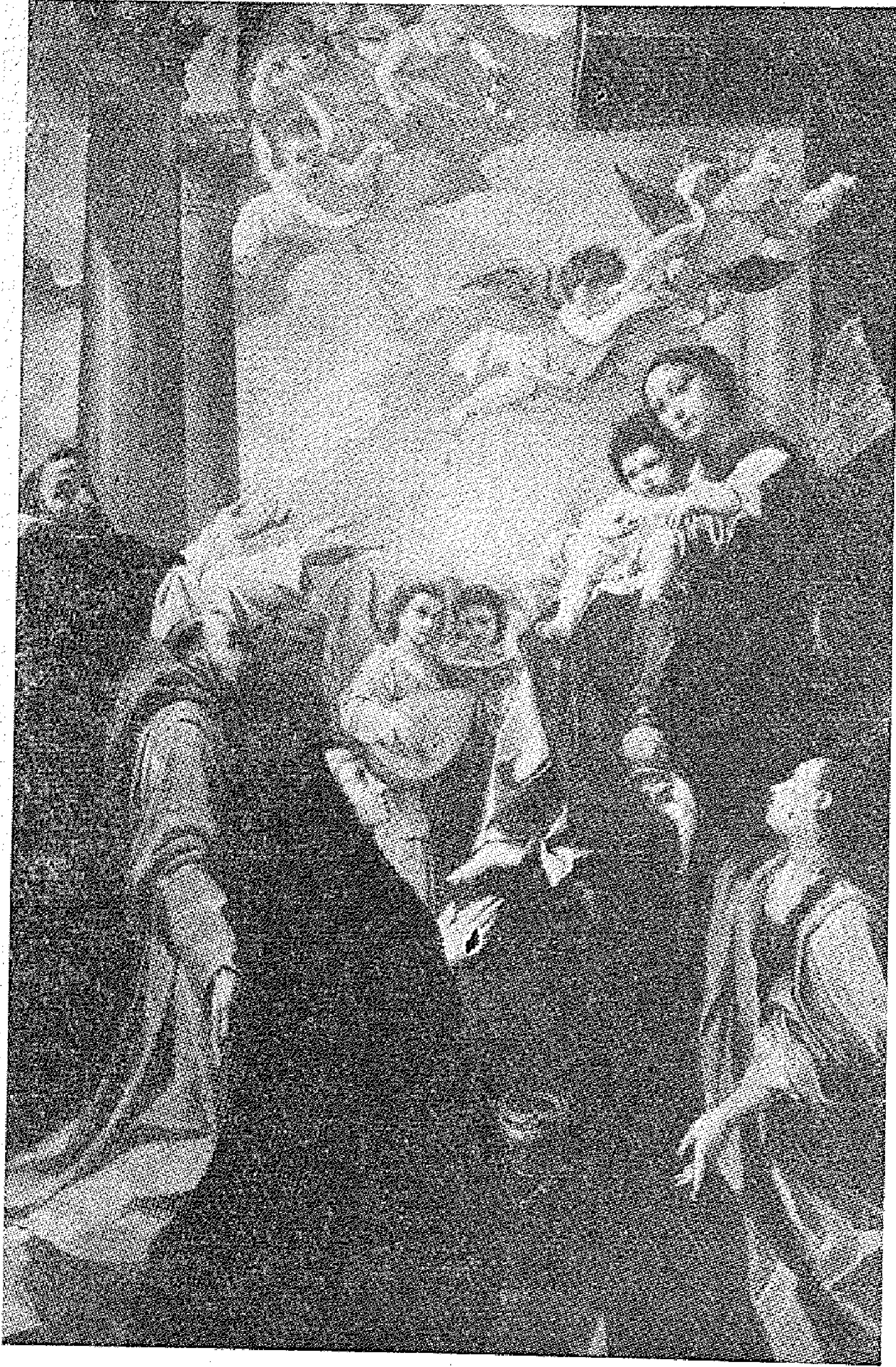
تنتوريتو : « العشاء الربانى » (البندقية ، سـان جورجو ماجيورى) ، ١٥٩٢ – ٤ – يكفى أن نقارن احدى اللوحات التى صور فيها تنتوريتو العشـاء الربانى ، بطريقة معالجة ليوناردو للموضوع نفسه ، لكى نلاحظ كيف ادت حركة المانرزم الى انحلال تام لعصر النهضة ، والى اصطباغ التجربة البصرية بصبغة دينامية درامية مطلقة.



جريكو : « دفن الكونت اورجاز » (توليدو ، سـان تومى) ١٥٨٦ ـ يمثل هذا العمل منظرا شعائريا بالأسلوب البـلاطى الصحيح ، ولكنه يمثل فى الوقت ذاته دراما روحية تبلغ اقصى درجات العمق والرقة والغموض .



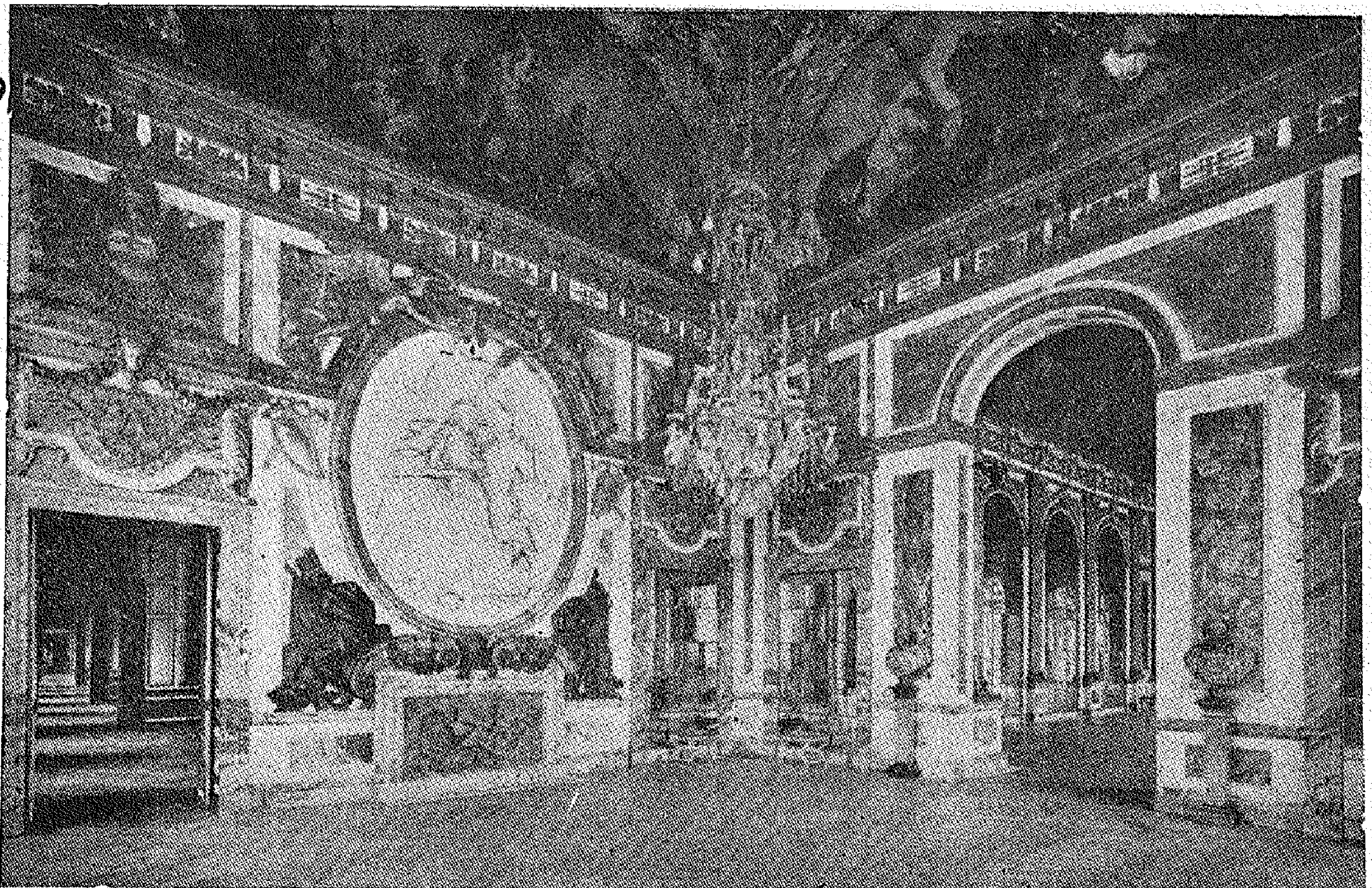
كارافاجو : « صلب القـــديس بطرس » (روما ، سانتا ماريا دل بوبولو) حوالى ١٦٠٠ ــ لم تكن نزعة مطابقة الطبيعة عند كارافاجو متمشية دائما مع ذوق الراعين من رجال الكنيسة ، الذين كانوا يفتقدون فيها جـلال النظرة ، ويعترضون على « سوقية » معالجته لموضوعات الكتاب المقدس .



لودوفيكو كاراتشي : « العذراء مع القديسين »
(بولونيا ، بيناكوتيكا) ـ كان فنانو أسرة كاراتشي
أنجح فنانى عصرهم فى تلبية مطالب الكنيسة الكاثوليكية
بطريقة مرضية • وقد أصبحت أنواع الصور الدينية التى
أنتجوها أنماطا للفن الكنسي الحديث •



لورنتســـو برنيني : فرانشسكو الأول من استى • (مودينا ، معرض اسرة استى) ١٦٥٠ ـ يعد برنينى أهم فنانى التماثيل الشخصية فى عصر الباروك ، وهى تماثيل تشترك قوالبها البلاغية فى عناصر كثيرة مع لغة النزعـة الانفعالية الدينية •



لوبران : « صالون الحرب » في قصر فرساى ١٦٨٦ ـ
يعد « فن فرساى » تلخيصا لفن البلاط في عصر الباروك.



پوسان : « وفي أركاديا أكون » (باريس ، اللوفر ، ١٦٣٨ ـ ٩) كان بوسان أهم الفنانين الذين مهدوا الطريق لڤاتو من حيث هو مصور موضوعات رعوية ، ولكنه لا يزال يمثل نظرة أسطورية كلاسيكية الى هذا الموضوع .



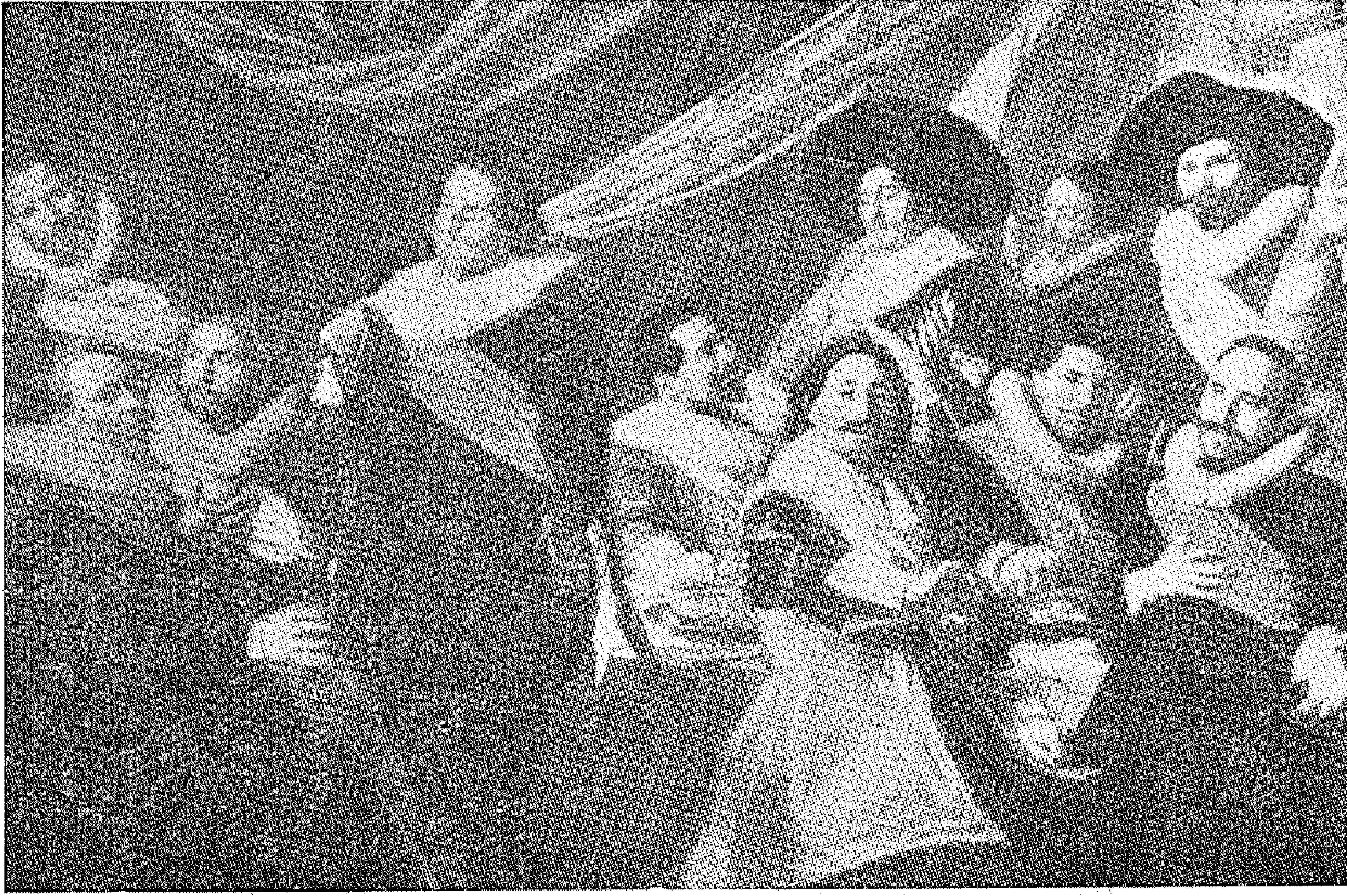
أيا سانت ريجو Hyacinthe Rigaud : « صورة لويس الرابع عشر » (باريس ، اللوفر) ، ١٧٠١ ـ هذه الصورة كانت أغلى الصور ثمنا فى عصرها ، فقد تلقى الفنان عنها ٤٠٫٠٠٠ فرنك .



روبنز : « عبادة المجوس » ، ١٦٢٤ (متحف انتورب)



رمبرانت : « تضحيــة مانوا » (درسدن ، معرض التصوير) ١٦٤١ ـ عمل رمبرانت،وهو الفنان البورجوازى بالمعنى الصحيح ، على اضــفاء صبغة روحية على ذلك الاتجاه الذى كان عند روبنز اتجاها خارجيــا بدرجات متفاوتة ، وان ظل مع ذلك شديد الفعالية ٠



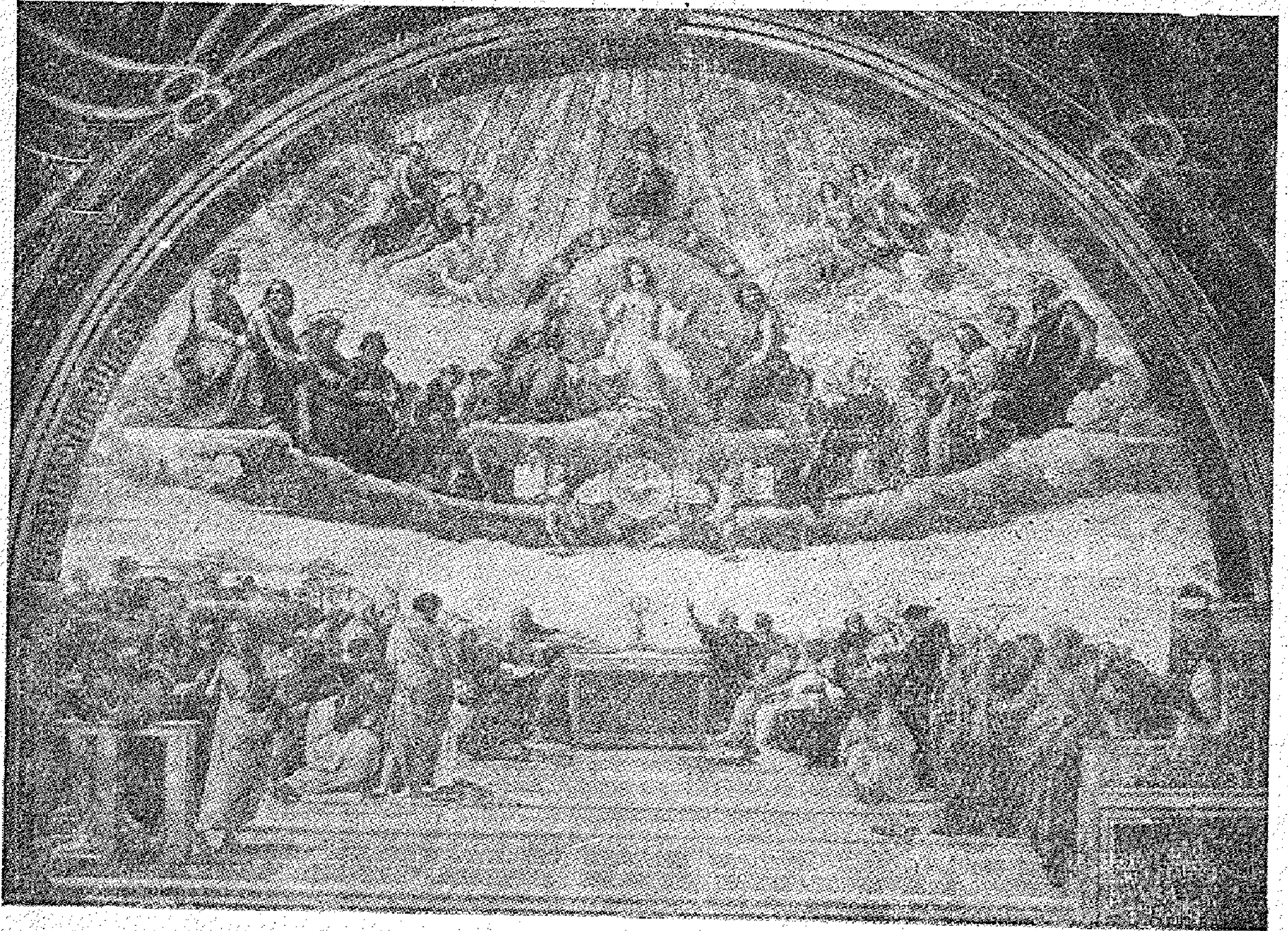
فرانز هالس : «الحرس المدنى لرماة القديس جورج» (هارلم ، متحف فرانز هالس) ١٦٢٧ – يمثل فرانز هالس قمة مجموعة فنانى الصور الشخصية الهولنديين ، وكان يعبر اقـــوى تعبير عن الوعى الطبقى البورجوازى لمعاصريه .



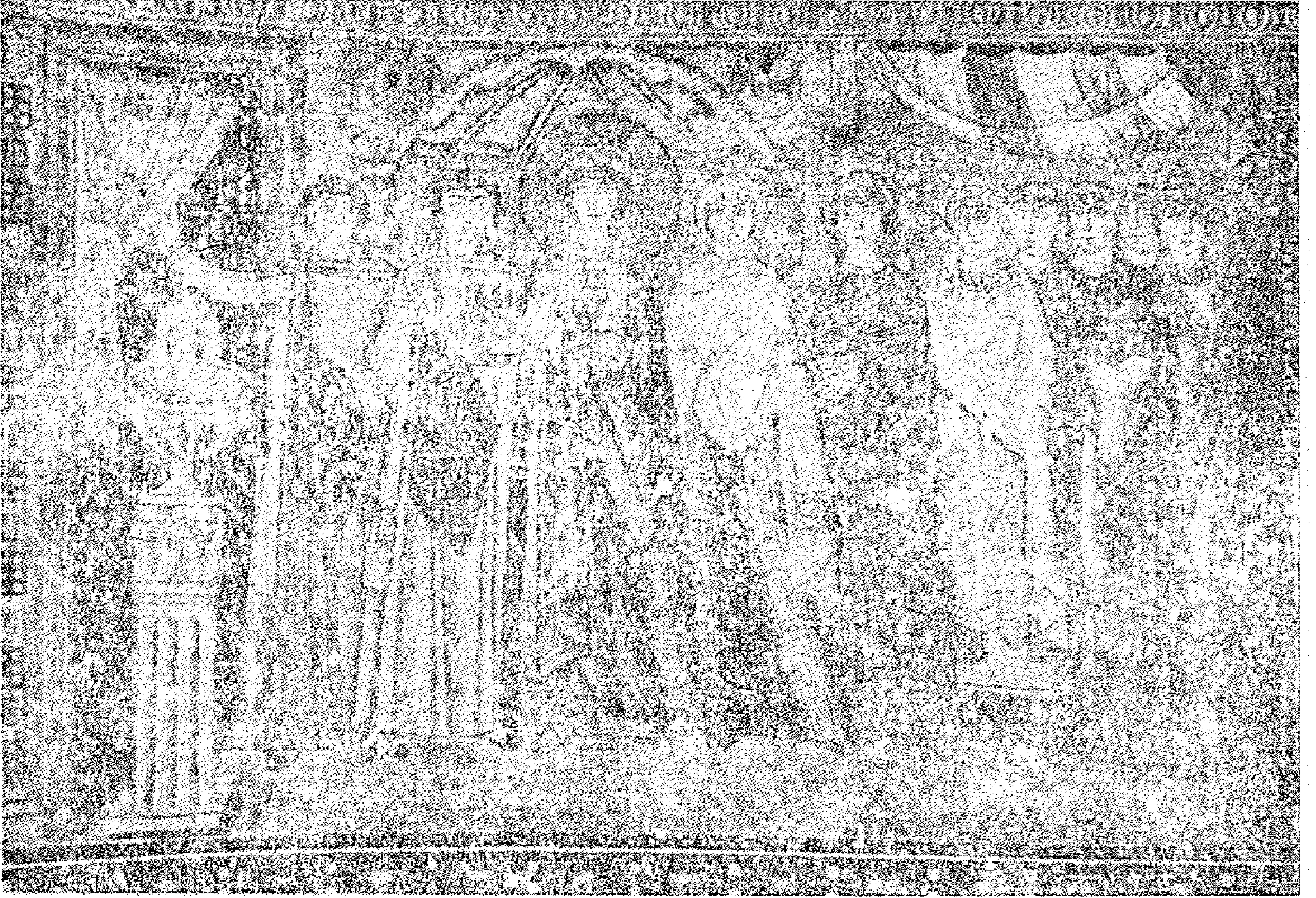
بيتر دى هوخ : « فناء بيت هولندى » (لنـــدن ، المعرض القومى) ١٦٥٨ ـ كان بيتر دى هوخ مصـــور القطاعات المتوسطة من البورجوازية الميسورة الحال .



متسو : « درس الموسيقى » (لندن ، المعرض القومى) ، بعد سنة ١٦٥٥ ـ من الواضح أن متسو كان ينتج لأوساط أرقى وأغنى من تلك التى كان ينتج لها بيتر دى هوخ .

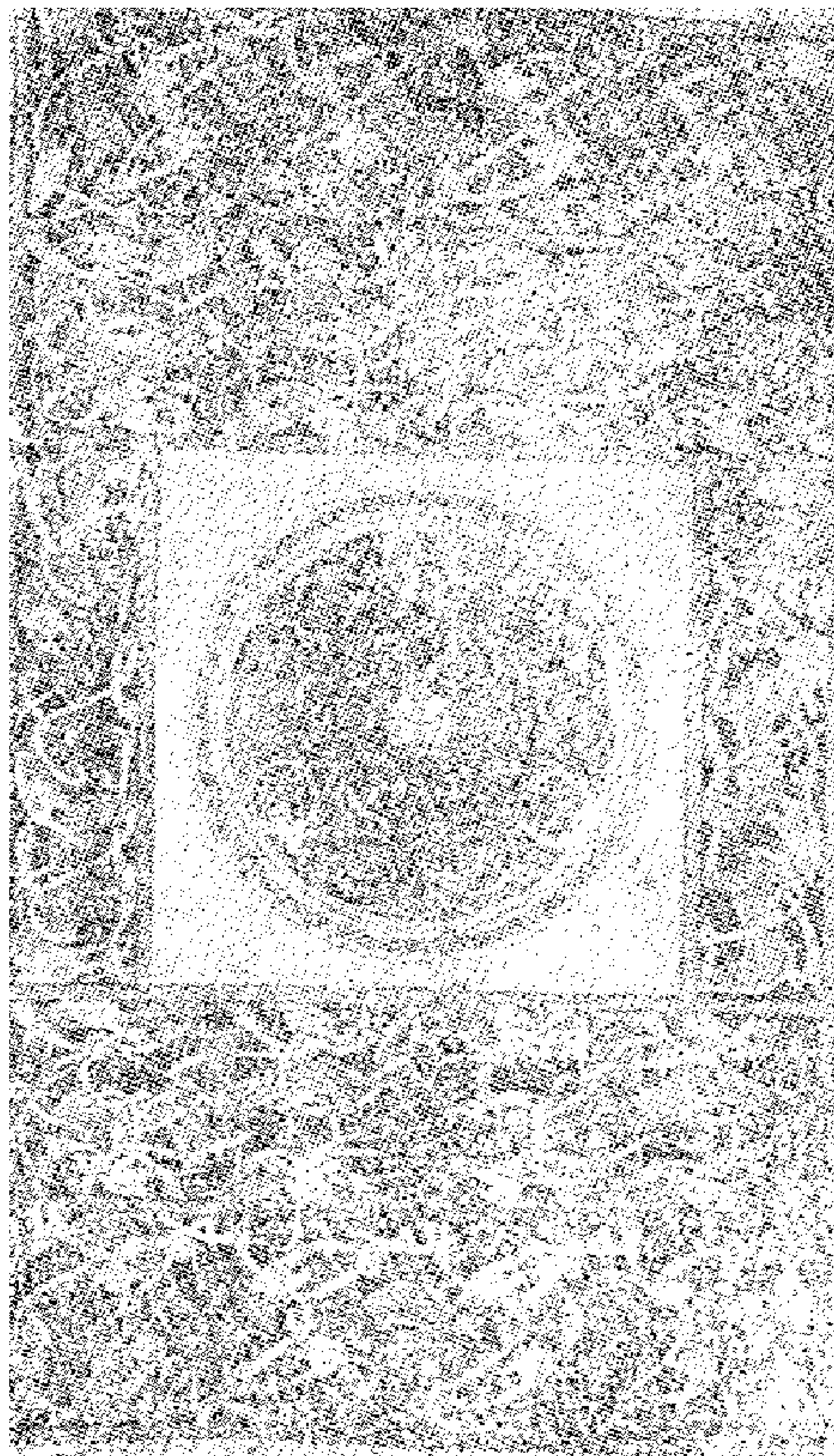


« المسيح مع الحواريين » ـ صورة بالفسيفساء (سقف كنيسة سانتا بودنزيانا ، بروما) نهاية القرن الرابع ـ هنا يظهر المسيح كانه قنصل رومانى بصحبة كبار اعضاء مجلس الشيوخ • ففى العصر الذى اعقب «بيان التسامح» مباشرة ، اقترب الفن مرة اخرى من المثل الكلاسيكى الأعلى للجمال •



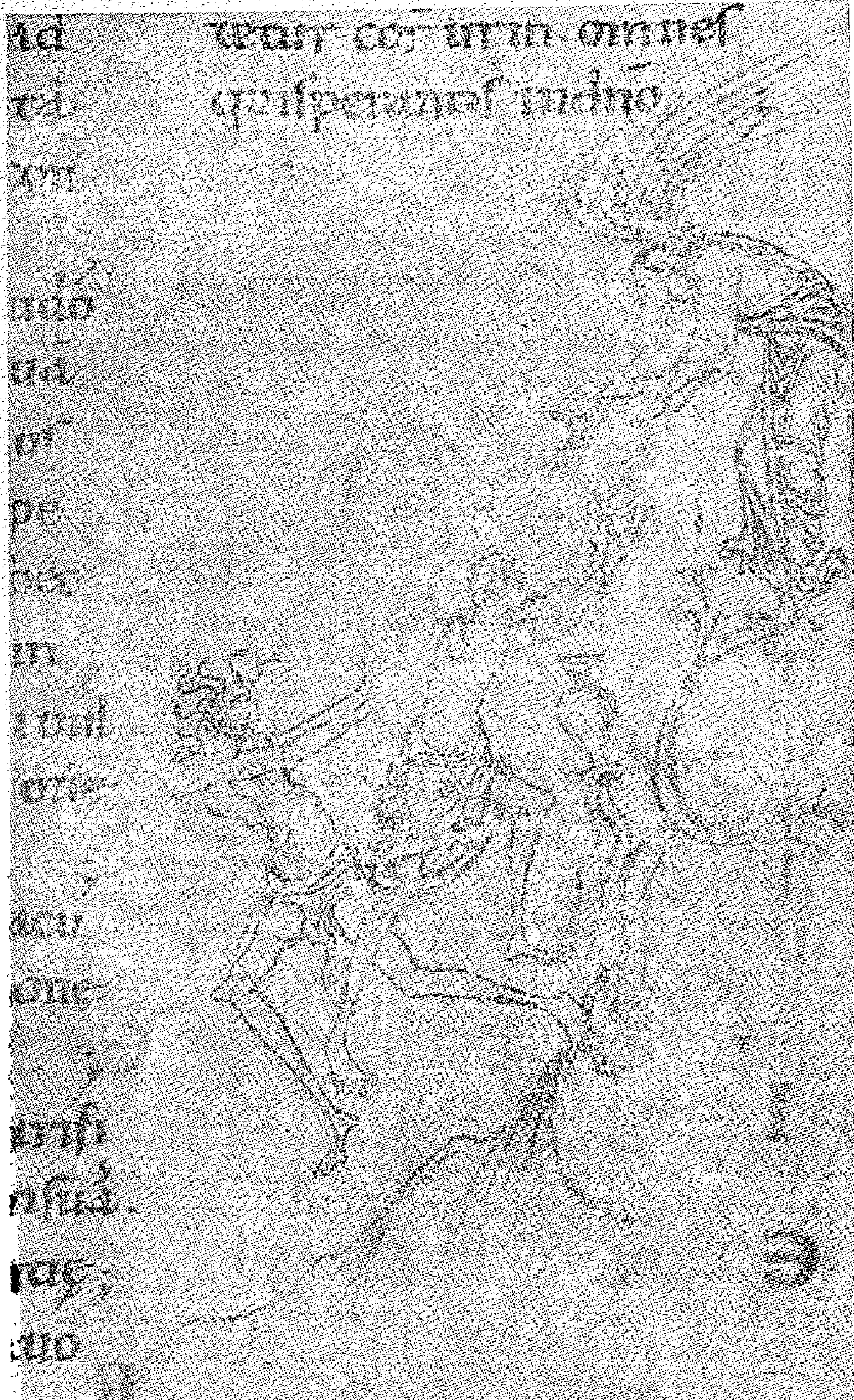
الامبراطورة تيودورا مع حاشيتها ـ صورة بالفسيفساء (كنيسة سان فيتالي برافنا) القرن السادس ـ يمثل هذا العمل منظرا سياسيا بحتا ، فالعمل الديني قد تحول الى شعائر للبلاط .

[illegible] ونمني ،
دبلن) ــ يعد رسم المنمنمات لدى الرهبان الايرلنديين ،
بنظرته الزخرفية الخالصة الى الفن ، نتاجا نموذجيا لعصر
[illegible] .





« المبشر » ــ من « الكتاب الذهبى » (هارلى ٢٧٨٨) ٠ لندن، المتحف البريطانى، حوالى عام ٨٠٠ ــ مثال لأسلوب البلاط الفخم بما فيه من منمنمات زاخرة بالألوان ، تملأ الصفحة بأكملها ، ويمثل جزء منها صورا اهدائيـــة ، والجزء الآخر صورا لمبشرين ٠



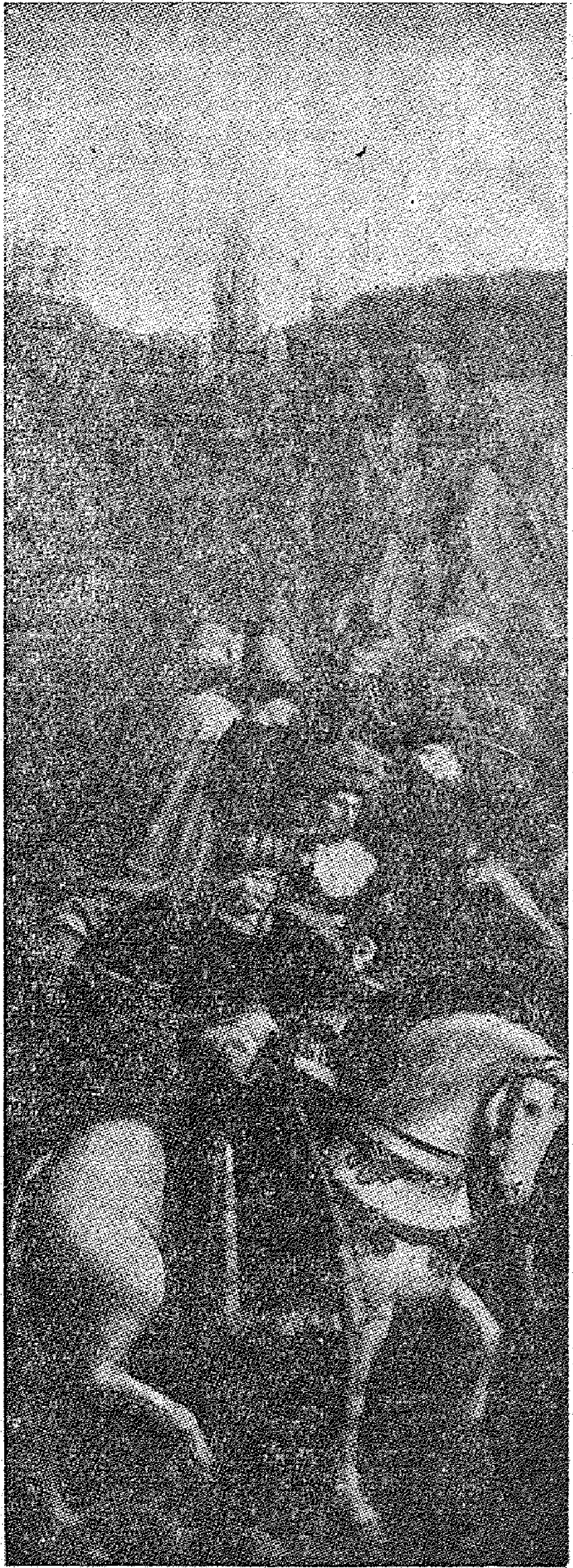
« رسم بالريشة من « كتاب المزامير فى أوترخت » ـ (لندن ، المتحف البريطانى) حوالى عام ١٠٠٠ • والرسم مستمد من اقدم نسخ ثلاث باقية من الأصل ، الذى أنتج فى أسقفية ريمز عند بداية القرن التاسع • ويمثل هذا العمـــل اهم مثل فنى للمخطـــوطات التى كانت ترسم بالأسلوب الانطبـــاعى التخطيطى ، الذى هو مضاد تماما لكتب الأناجيـــل الامبراطورية الفخمة ، ومن الواضح انه كان موجها الى جمهور أقل تدقيقا •



« فارس » (القاعة الشرقية لكاتدرائية بامبرج) -
[illegible] القرن الثالث عشر — يعد « فارس بامبرج » ، بما يتسم
به من كبرياء وتهذيب وذوق عقلي وجسدي رفيع ، تجسيدا
كاملا للمثل الأرستقراطي الأعلى للعصر الوسطى .



[illegible] على أحد أعمدة الباب الملكي لكاتدرائية
[illegible] أواسط القرن الثاني عشر . من أقدم أمثلة
[illegible] الرومانية للشكل البشري في التصوير



يان ڤان أيك : « القضاة العدول » ـ جزء من « الشاة المقدسة » • جنت ، ســـان باڤـون • تمت عام ١٤٣٢ ـ واحدة من « مناظر الأسفار الطبيعية التى تمثل بوضوح النظرة الديناميـة للعصور الوسطى المتأخرة •



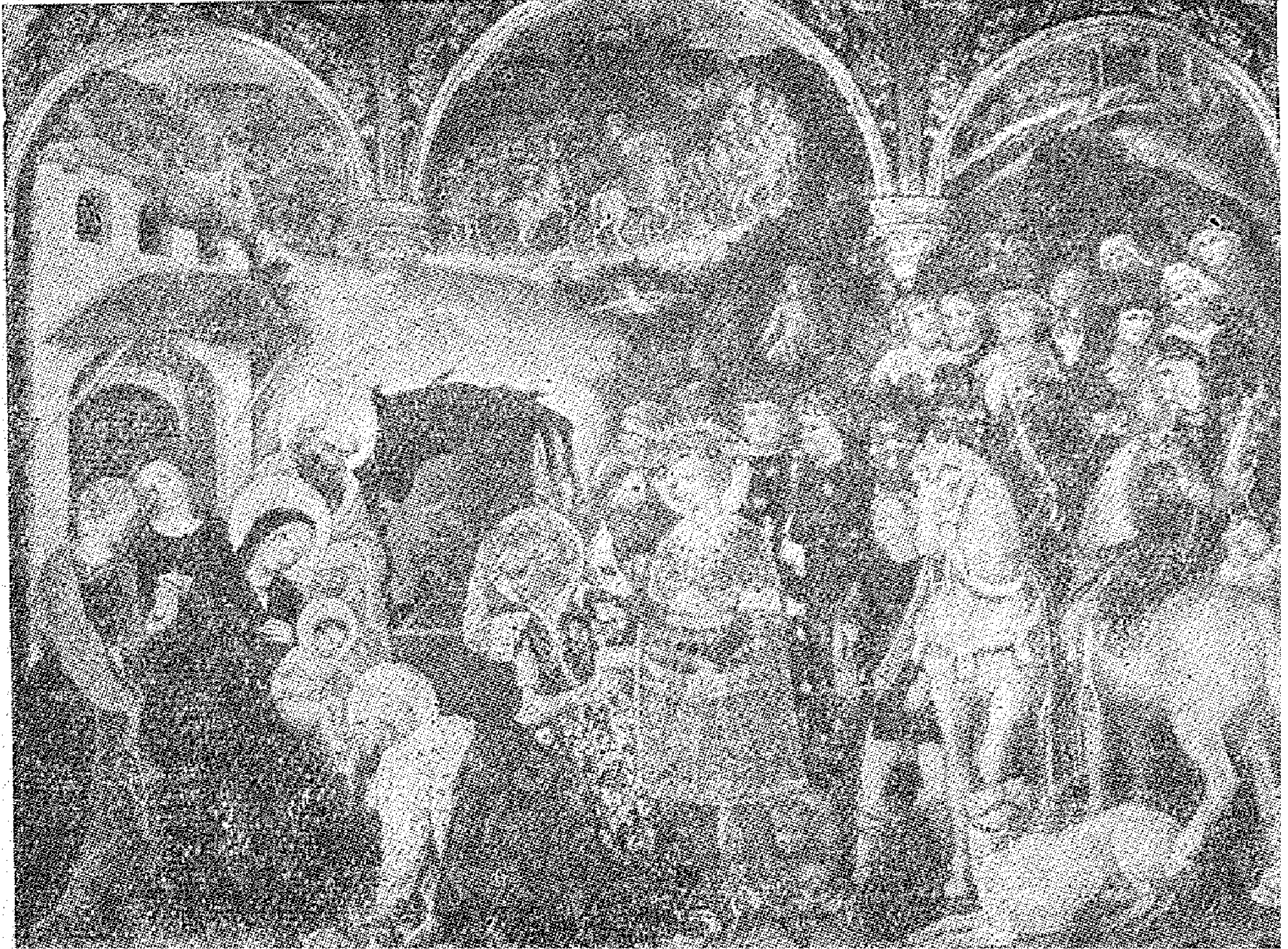
چوتو « قبلة يهوذا » . (كابيلادلارينا ، بادوا) . حوالى ١٣٠٥ ـ يعد چوتو أول وأعظم فنانى النزعـــة الكلاســـيكية البورجوازية التى حققت توازنا كاملا بين العناصر المطابقة للطبيعة والعناصر الشكلية فى التصوير .



ناردو دي تشيوني : جزء تفصيلي من «الفردوس» . «برنابه» (سانتا ماريا نوفيلا فلورنسه) . منتصف القرن ١٤ م . يدل فن ناردو دي تشيوني وأندريا أوركانيا ، بما في تكويناتهما من تنظيم مسطح متحجر ، على استمرار الاسلوب الكهنوتي الوقور للعصر الوسيط ، ومع ذلك في الوقت ذاته يمثل ، بتصويره للقوالب التشكيلية بمزيد من الثقة ، مرحلة هامة في تقدم نزعة مطابقة الطبيعة .



مازاتشو : القديس بطرس يعمد ... (فلورنسه
كنيسة دل كارمني) ١٤٢٥ - ٢٧ [illegible] الرجل
[illegible] في الطرف الايمن المصورة [illegible]
[illegible]
[illegible] .



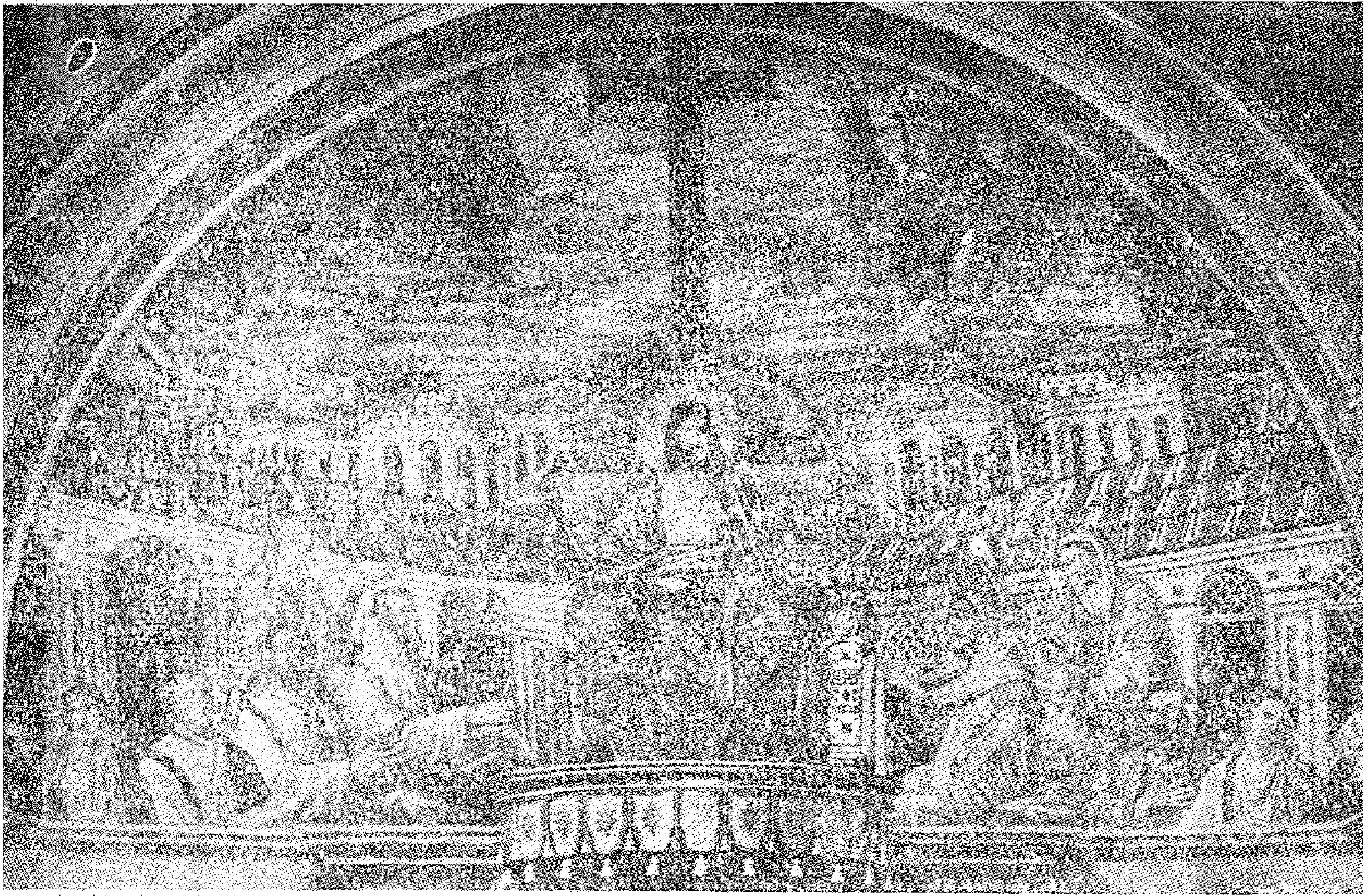
چنتيلى دا فابريانو : « عبادة المجوس » ٠ (فلورنسه، اوفيتسى) ، ١٤٢٣ – يظهر تأثير روح الفروسية الرومانتيكية للبلاطات الايطالية الشمالية فى فلورنسه منـــذ بداية القرن الخامس عشر ٠ ولا يظهر هذا الاتجاه فى أى عمـل بمثل الوضوح الذى يظهر به فى « عبـــادة المجوس » لچنتيلى ، وهو عمل يقف ، بفضل طابعه الاحتفالى الفخم، على طرفى نقيض مع الفن البورجوازى لهذه الفترة ٠

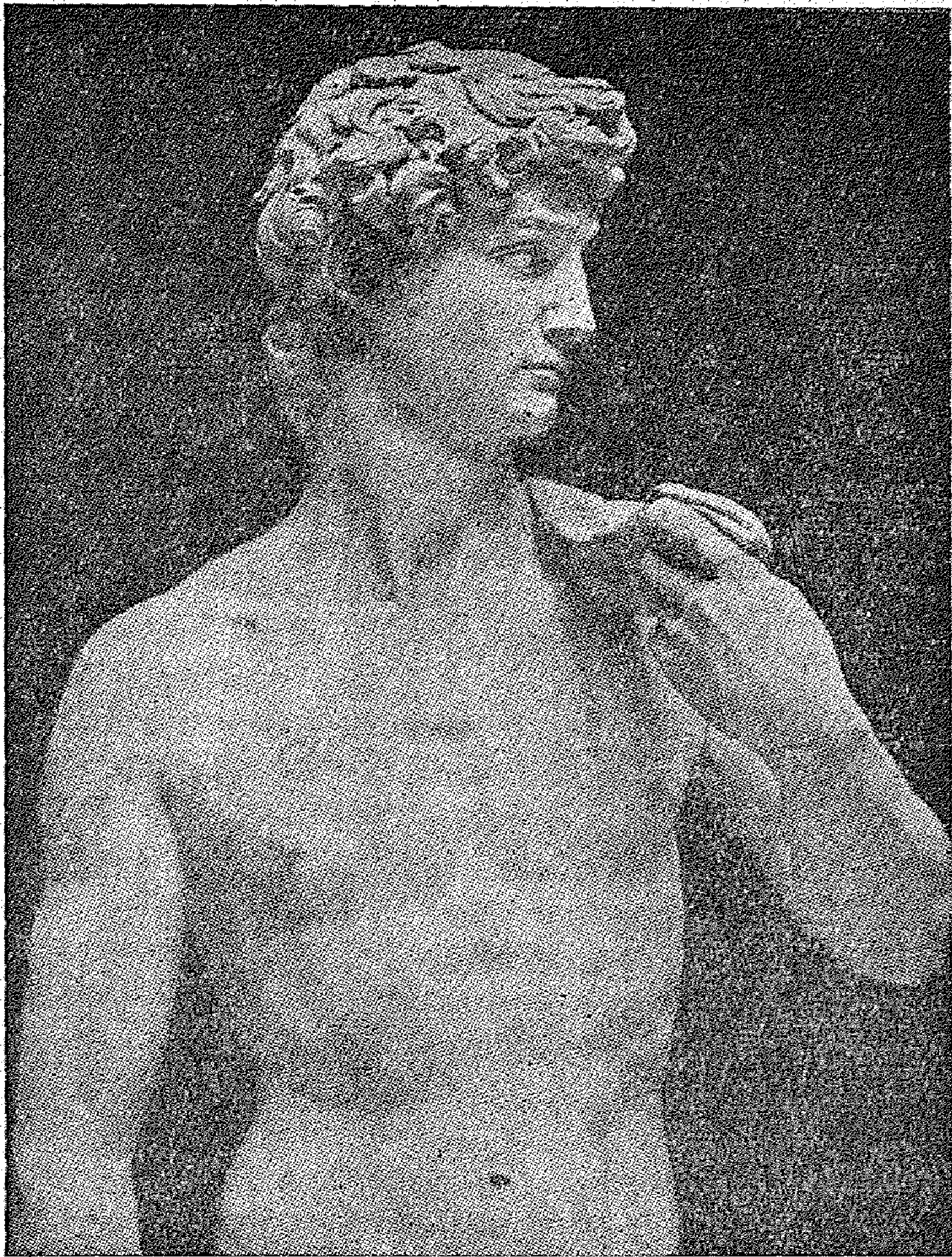


فرا أنجليكو : البشارة • (فلورنسه ، معبد سان ماركو) حوالى ١٤٤٠ ـ يعد الجمع بين العنصر الكنسى والعنصر الدنيوى ، والوسيط والحديث ، فى تصوير فرا أنجليكو ، مثلا واضحا لامتزاج الأساليب في النصف الأول من القرن الخامس عشر •



بييرو دلا فرانسسكا : ملكة سبأ أمام سليمان [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] ثلاثية رشيقة [illegible]
[illegible]
[illegible] لا تخطئه [illegible]
شيء .





ميكلانجلو : داود (جزء تفصيلي) . (فلورنسه ، اكاديمية الفنون الجميلة) ، ١٥٤٠ ـ ٤ ـ بينما نلاحظ، خلال التطور من بولوكليتوس الى ليسيبوس ، اتجاها الى معالجة الشكل الرجولي بطريقة أقل بطولية ، فمن الممكن ملاحظة اتجـاه مضاد في التطور المؤدى من دوناتللو الى ميكلانجلو : اذ يصبح المثـل الأعلى للشخصية أقـل بورجوازية على نحو متزايد ، ويقترب من المثل الأرستقراطي الأعلى للجمال الخير (كالوجاثيا) .

رقم الايداع بدار الكتب
١٩٦٩/٢٦٦٦

فهرس

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

دار الكاتب العربى للطباعة والنشر

صحافة

الثمن ٧٠